Beroepsgeheim 4

Gesprekken met schrijvers

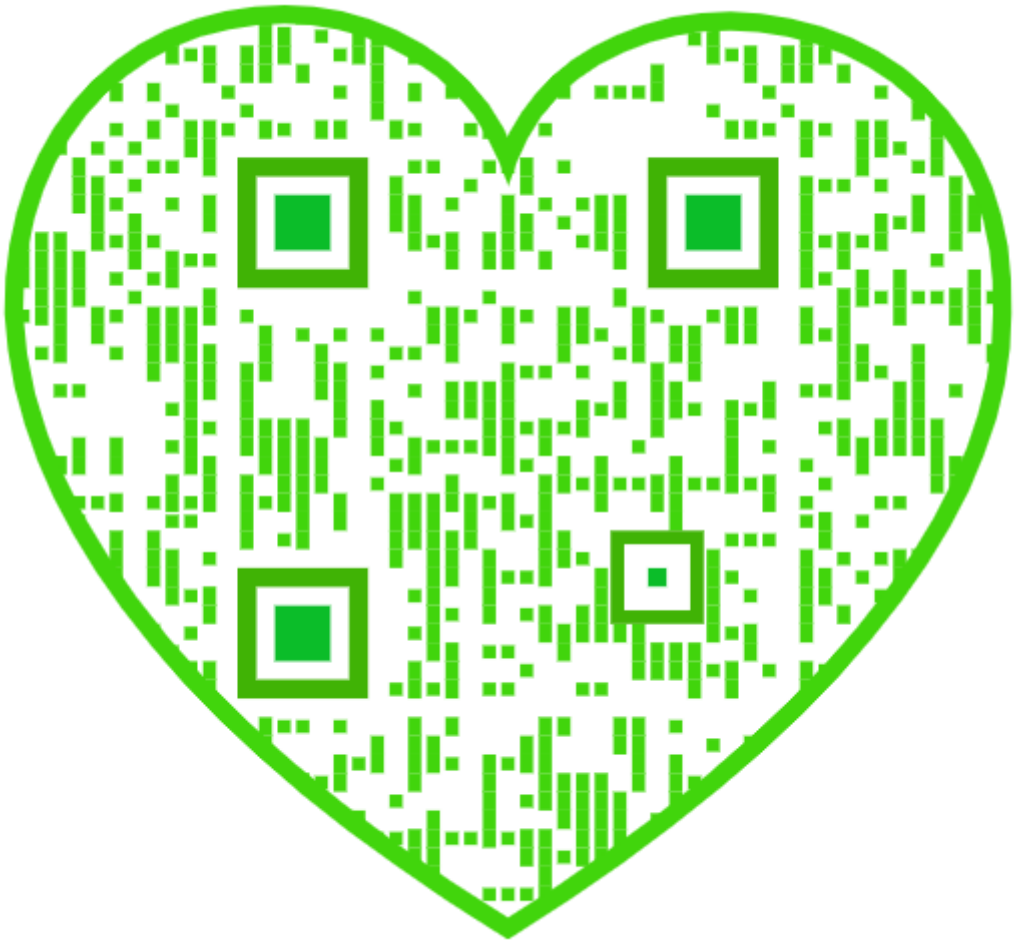
Willem M. Roggeman

bron
Willem M. Roggeman, *Beroepsgeheim* 4. Soethoudt & Co N.V., Antwerpen 1983.

Zie voor verantwoording: https://www.dbnl.org/tekst/rogg003bero04_01/colofon.php

Let op: boeken en tijdschriftjaargangen die korter dan 140 jaar geleden verschenen zijn, kunnen auteursrechtelijk beschermd zijn. Welke vormen van gebruik zijn toegestaan voor dit werk of delen ervan, lees je in de gebruiksvoorwaarden.

dbnl digitale bibliotheek voor de Nederlandse letteren



Beroepsgeheim 4

De literaire interviews van Willem M. Roggeman zijn reeds een begrip geworden in de Nederlandse letterkunde. Zij worden druk geraadpleegd aan de universiteiten en worden ook geregeld herdrukt in verzamelbundels over een bepaald auteur. Het oordeel van de Nederlandse criticus J.J. Wesselo als zou Willem M. Roggeman de beste literaire interviewer van ons taalgebied zijn, vindt reeds meer instemming. De twaalf interviews uit deze bundel verschenen afzonderlijk tussen juli 1980 en maart 1983 in het tijdschrift De Vlaamse Gids, waarvan Willem M. Roggeman redacteur is.

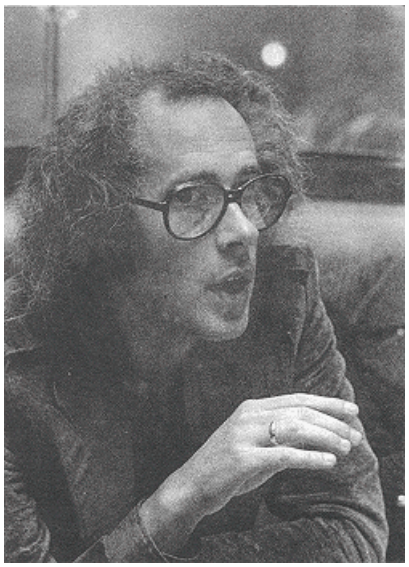
Dit is reeds de vierde bundel gesprekken met schrijvers. Zij verschenen alle onder de titel ‘Beroepsgeheim’, zodat deze vier bundels als één groot werk moeten beschouwd worden. Dit werk vormt een unicum in onze letteren. Het biedt een ‘levend’ en levendig overzicht van de hedendaagse Nederlandse letteren, zoals die wordt geschreven in Nederland, Vlaanderen, Zuid-Afrika, Suriname en de Nederlandse Antillen.

Deze gesprekken zijn opgevat als essays, die ontstaan uit de samenwerking van twee auteurs. Elke schrijver wordt met een grondige kennis van zaken benaderd. Toch houdt de interviewer zich met opzet zo veel mogelijk op de achtergrond en laat hij de ondervraagde auteur zelf aan het woord.

In deze vier bundels komen bijna vijftig schrijvers aan het woord. Een paar onder hen zijn intussen reeds overleden, zoals Achilles Mussche, Louis Paul Boon en Paul Snoek. Hun getuigenis blijft een waardevol document omdat deze gesprekken nooit gebonden zijn aan een anecdotiek, maar peilen naar de essentie van het oeuvre. In regenstelling met de meeste andere interviews blijken de gesprekken van Willem M. Roggeman heel goed tegen de tijd bestand. Zij blijven voor vakmensen en gewone liefhebbers van literatuur een onmisbare bron van inlichtingen.

Rudolf Geel

Geboren op 27 januari 1941 in Amsterdam. Studeerde Nederlands en is thans wetenschappelijk medewerker voor taalbeheersing aan de universiteit van Amsterdam. Van 1972 tot 1982 was hij redacteur van het tijdschrift 'De Gids', waarvan hij sedert 1968 secretaris was. Hij schrijft een column in het Amsterdamse universiteitsblad 'Folia Civitatis' en is eveneens vaste medewerker van het dagblad 'De Tijd'. Publikaties: De magere heilige (roman, 1963), De weerspannnige naaktschrijver (roman, 1965), Met een flik in bed (roman in samenwerking met J.W. Holsbergen, 1966), Een afgezant uit niemandsland (roman, 1968), De terugkeer van Buffalo Bill (verhalen, 1971), Schijnhelden en nepschurken, beschouwingen over het beelverhaal (essays in samenwerking met R.H. Fuchs, 1973), Bitter en Zoet (verhalen, 1975), Genoegens van weleer (verhalen, 1976), Een gedoodverfde winnaar (roman, 1977), Wimbledon (toneelstuk, 1979), De ambitie (roman, 1980), Ongenaakbaar (roman, 1981). Ook schreef hij een leerboekje over schrijven: 'Hoe zet ik mijn gedachten op papier' (1977) en een drietal boekjes over taal en taalgebruik: 'Al is de waarheid nog zo snel', 'Een vrouw als een gedicht' en 'Verliefdheid is een raar gevoel' (1980). Dit gesprek verscheen in juli 1980.



- Rudolf, in nagenoeg al de verhalen en romans die je tot nu toe hebt geschreven, herken ik als hoofdthema de moeilijkheid om de waarheid, om de werkelijkheid te achterhalen. Nu gebruik je om dit aan te tonen de fictie, wat toch een leugenachtig medium is, vermits fictie bij bepaling steunt op de persoonlijke verbeelding van de auteur en niet op echt gebeurde feiten. Zou de documentaire roman, die toch uiteraard dichter bij de werkelijkheid staat, niet een geschikter medium zijn om deze specifieke thematiek te behandelen?

- Ik denk dat uiteindelijk ook een documentaire roman, waar deze toch altijd een reflectie over de werkelijkheid is in taal, toch de visie en de keuze weergeeft van de auteur. En omdat een volstrekte objectiviteit naar mijn mening niet haalbaar is, nergens, gebruik ik net zo lief de fictie, om zo gedocumenteerd en uitgebreid mogelijk een subjectieve visie op de werkelijkheid weer te geven, die ik dan zodanig analytisch probeer op te zetten en met gegevens van allerlei soort te onderbouwen, dat ik de lezer een hoeveelheid materiaal in handen geef waar hij zelf iets mee kan doen, waardoor hij mijn visie kan vergelijken met zijn eigen opvatting over de werkelijkheid. Ik heb geen enkel bezwaar tegen een andere manier van werken dan ik gebruik, maar hoe je ook werkt, je bent altijd een individu die op een subjectieve manier, gebruik makend van taal, dat ons communicatie-medium bij uitstek is, een visie weergeeft op de werkelijkheid, die door *jou* gezien wordt, ook als je schijnbaar objectief allerlei elementen uit de werkelijkheid selecteert en weergeeft of zo veel mogelijk allerlei dingen die gebeuren op een rij zet, waardoor je de lezer opdringt zelf een interpretatie te maken van de werkelijkheid. Je maakt hoe dan ook altijd een selectie, wat ik ook helemaal niet erg vind omdat een schrijver dat naar mijn mening rustig kan doen. Dat is namelijk het werk van de schrijver, dat hij dingen waarneemt in de werkelijkheid en daar een reflectie over geeft. De één doet het zus en de ander doet het zo. Ik gebruik inderdaad steeds meer het element fictie, dus een verhaal, met een duidelijke ontwikkeling, en die ontwikkeling wordt door mij gezien en wordt ook door mij aangegeven. Ik dring de lezer dus wel een bepaalde interpretatie op. Dat ligt gewoon in mijn manier van werken opgesloten. Dat ligt altijd opgesloten in iedere roman die een duidelijk geheel is, waarin de schrijver zelf een ontwikkeling heeft aangegeven, waarin de schrijver zelf conclusies trekt uit bepaalde dingen die gebeuren. Dan dringt hij dus de lezer wel degelijk iets op. Maar daar heb ik geen bezwaar tegen omdat de lezer dan uiteindelijk toch iets met mijn visie moet doen. Hij kan hem verwerpen, hij kan hem aanvaarden, maar hij moet er iets mee doen.

- Maar anderzijds verwoord je toch zelf ook een zeker wantrouwen tegenover de fictie.

- Ja, ook wel, natuurlijk. Je zou kunnen zeggen dat, wat je ook doet en wat je ook probeert, het altijd onvolledig en onvolkomen is ten opzichte van de werkelijkheid of van het hele scala aan gevoelens en ideeën dat je zou willen weergeven. Dus probeer je zo veel mogelijk via de taal een benadering te geven van datgene wat je als ideaal voor je ziet. Iedereen die met taal werkt, en dat gaat niet alleen om schrijvers, maar om iedereen die met een ander communiceert in taal, een ander benadert via taal, moet zich daarbij bewust zijn van het feit dat, hoe duidelijk hij zich ook probeert uit te drukken, er altijd de mogelijkheid is dat het misverstaan wordt. Dus heb ik wel degelijk een hoeveelheid reserve ten opzichte van de mogelijkheden van mijn gebruik van het medium taal om datgene bij mensen teweeg te brengen dat ik zou willen teweegbrengen.

- Bij een oppervlakkige lezing blijkt dat je prettig leesbare verhalen schrijft, die gemakkelijk verstaanbaar, eenvoudig en vanzelfsprekend lijken. Maar de aandachtige lezer zal merken dat de verhaalde werkelijkheid eigenlijk gecompliceerder is dan eerst lijkt. Je kiest echter nooit voor een experimentele schrijftrant om dit gecompliceerde karakter van de werkelijkheid aan te tonen. Dit doe je eerder in een klassiek vertellend proza. Je verhalen bestaan echter uit verschillende lagen, zodat diverse lezers er andere dingen kunnen in ontdekken. Je speelt dus eigenlijk op diverse soorten lezers.

- Ik denk dat je dat niet als bewuste doelstelling moet zien. Ik probeer allereerst te schrijven wat ik zelf graag lees. En ik lees zelf graag een goed geschreven en goed geconstrueerd verhaal, dat gemakkelijk te lezen valt, ik bedoel, dat mij meesleept. Op voorwaarde, en dat is heel belangrijk, dat de inhoud van het geheel zodanig is dat ik er emotioneel en intellectueel na lezing nog mee bezig blijf. Er zijn twee dingen: je hebt schrijvers, die uitstekende verhalen schrijven, die goed leesbaar zijn, maar die ik inhoudelijk een beetje mager vind, waarvan ik denk, wat moet ik daar nou mee? Daarnaast heb je schrijvers - iemand als W.F. Hermans is daar toch een goed voorbeeld van -, die ook zeer leesbaar schrijven en daarbij het verhaal als voertuig gebruiken voor ideeën. Die ideeën hebben dan wel een zekere diepgang, en dat is iets wat ik in mijn werk ook nastreef. Die ideeën zijn, grofweg gezegd, psychologisch en maatschappelijk van aard. Je hebt daarnaast schrijvers die geïnteresseerd zijn in de *taal*, niet alleen als voertuig voor ideeën, maar de taal als medium. Die schrijvers

maken boeken die een commentaar inhouden op de werkelijkheid èn op het taalgebruik waarin die werkelijkheid verwoord wordt. Die werken hebben dus een duidelijke taalfilosofische inslag. Mijn boeken hebben die taalfilosofische inslag minder, en mijn laatste boeken hebben hem eigenlijk in het geheel niet; daarentegen is vooral de psychologische en sociologische inhoud van mijn boeken toegenomen. Mijn visie op de maatschappij, op de mensen, die komt in mijn laatste boeken vooral tot uiting en dat via een zo 'leesbaar' mogelijk geschreven verhaal. Vandaar dat je in mijn laatste boek, *De ambitie*, een bepaald soort heel persoonlijke reflectie krijgt over bijv. zaken, die met het feminisme samenhangen, zonder dat het een feministisch pamflet zou kunnen zijn. Dat kun je ook moeilijk maken als man. En in mijn voorlaatste boek, *Een gedoodverfde winnaar*, zie je commentaar op de studentenrevolte van het eind van de zestiger jaren, begin zeventiger jaren, en de verwording daarvan. Dus typisch maatschappelijke thema's, die via een zo goed en zo snel mogelijk verteld verhaal aan de orde komen.

- *Hoe sta je dan tegenover wat doorgaans genoemd wordt 'het andere proza'?*

- Ik vind dat een andere manier van werken. Ik heb daar geen enkel bezwaar tegen. Het is uitstekend dat mensen op een andere manier bezig zijn met taal dan ik, want dat bevordert een grotere diversiteit van de literatuur. En daar geloof ik heilig in. Dat wil dus niet zeggen dat ik al het 'andere' proza bijzonder waardeer. Ik denk dat je ook in het andere proza, net als in het meer traditionele proza, grote en kleine talenten hebt. Alleen is het mijn manier van werken niet. Dat interesseert mij niet zo, misschien paradoxaal gezegd omdat ik literatuur, als ik het zelf schrijf, meer zie als een voertuig voor mijn ideeën op allerlei gebied, dan als een fenomeen op zichzelf. Ik ben niet zo een literatuur-gek dat ik door literatuur te maken een voortdurend commentaar wil leveren op de literatuur en op de ontwikkeling van de literatuur. Ik ben wel geïnteresseerd in literaire vormen, maar de vormen die ik gebruik, die zijn er in de eerste plaats om mijn ideeën en mijn emoties zo goed mogelijk over te laten komen. Dus ik zoek inderdaad naar een zo leesbaar mogelijke vorm.

- *Het is toch wel vreemd dat jij die bezig bent, ook door je vak, met de taal, eigenlijk niet gaat werken in dat andere proza, waar men toch veel meer creatief bezig is met de taal dan in die eerder traditionele verhalen die jij schrijft*.

- Dat heeft weer twee kanten. Je moet natuurlijk bedenken dat ik door mijn werk aan de universiteit altijd met taal en nadenken over taal bezig ben. Mijn vak, taalbeheersing, heeft te maken met informatie-overdracht en problemen die zich daarbij voordoen, met als belangrijkste normatieve component het zoeken naar mogelijkheden om die informatie-overdracht via taal zo goed mogelijk te doen verlopen. Dat zorgt ervoor dat ik ook in mijn eigen literaire werk geïnteresseerd ben in een zo goed mogelijk verlopende informatie-overdracht. Doordat ik vanuit mijn vak toch al zo veel bezig ben met taal, wil ik wanneer ik schrijf het medium zo veel mogelijk gebruiken om mijn ideeën naar buiten te brengen en heb ik niet de behoefte om ook als ik zit te schrijven allereerst reflectief bezig te zijn met de taal en zijn mogelijkheden. Ik ben geïnteresseerd in allerlei aspecten van taal. In mijn geval is het dus zo dat mijn reflectieve momenten over de taal zelf plaatsvinden in het kader van mijn vak op de universiteit en dat de andere kant van het vak het schrijven is, het zo goed mogelijk gebruiken van het medium taal. Dat zijn twee componenten van hetzelfde. Als ik dus via dat andere proza bezig zou zijn, dan zou ik weer op dezelfde manier bezig zijn wanneer ik literatuur schrijf als op de universiteit. Ik houd ervan om zoveel mogelijk dingen te doen en op zoveel mogelijk verschillende manieren te werken. Dat zou dus een reden kunnen zijn. Verder zie ik het ‘andere proza’ niet als een meer creatieve manier van werken dan mijn eigen aanpak.

- *Hiervoor geef je via een omweg al een aanzet tot het antwoord op een andere vraag die ik je had willen stellen. In je verhalen, die toch vrij traditioneel zijn, komt de auteur geregeld tussenbeide in het verhaal en geeft hij literaire-theoretische opmerkingen, over de zin van het schrijven bijv. Daaruit blijkt dat je veel nadenkt over literatuur-theorie, wat zijn neerslag heeft in dergelijke opmerkingen, terwijl je toch geen literaire essays schrijft, waarin je die opvattingen uitwerkt*.

- Je zou kunnen zeggen dat ik op een wat eenvoudig niveau nogal wat ideeën over taal en taalgebruik heb weergegeven in de pas verschenen drie boekjes, *Al is de waarheid nog zo snel; Een vrouw als een gedicht* en *Verliefdheid is een raar gevoel*. Dat zijn kleine essays, zo eenvoudig mogelijk opgezet omdat ik graag wil dat zo veel mogelijk mensen en ook oudere kinderen ze kunnen lezen en dat ze ook op school gebruikt kunnen worden. Maar het zijn wel nauwkeurige observaties over taal en taalgebruik. Waar ik vroeger, in de periode van *De terugkeer van Buffalo Bill*, de behoefte had om mijn commentaar op het medium taal en de literaire vormen ook tegelijk in die verhalen te

zetten, is dat dus nu gescheiden. Ik schrijf daar nu aparte stukjes over, en ook langere essays binnen het kader van mijn vak. En dan is daar natuurlijk een boekje als *Hoe zet ik mijn gedachten op papier*. Dus vooral de laatste jaren heeft mijn werk twee duidelijke componenten. Er is een wat meer essayistische component, die je dan terugvindt in essays over bijv. het opstel schrijven op school en in mijn boekjes over taal en taalgebruik, en aan de andere kant de duidelijk literaire, maar qua vorm wat meer traditioneel ingestelde component, waarbij ik dan wel wil zeggen dat de vorm gedeeltelijk traditioneel is, maar de inhoud niet.

- *De maatschappijkritiek in je boeken is ook maar geleidelijk gekomen. Die was nog niet bij je debuut aanwezig*.

- Nee. Ik denk dat het te maken heeft met ouder worden en met een duidelijk groeiende weerbarstigheid, met het besef dat het leven minder vrolijk is dan je er in je jeugd tegenaan kijkt. Hoe ouder je wordt, hoe meer je geconfronteerd wordt. Als je het nu eens bekijkt, de periode van mijn twintiger jaren, die vinden plaats in de jaren zestig. Een tijd waarin het 'Wirtschaftswunder' in Europa zijn top vindt, waarin alles kan, waarin mensen zoals ik, die in de veertiger jaren zijn geboren, die de armoedige vijftiger jaren hebben meegemaakt, plotseling geld in handen krijgen en het idee hebben van: wij kunnen alles kopen en wij kunnen overal naartoe gaan. En van daaruit ontwikkelt zich een soort zorgeloosheid, een vrolijkheid, ook in mijn geval, de jonge academicus die een goeie baan krijgt en die van alles kan doen. En dan gaat dat over naar de jaren zeventig, waarin die zorgeloosheid langzamerhand steeds minder wordt. Dat zie je aan de groeiende inflatie, de toenemende economische spanningen ook, hetgeen gelijk opgaat met het ouder worden en het wellicht daardoor groeien van de weerbarstigheid ten opzichte van allerlei verschijnselen. Ook het voorbijgaan van zaken die prettig waren. En niet te vergeten het lichamelijke gevoel dat als je 39 bent, zoals ik nu, je toch, alhoewel je in de kracht van je leven bent, minder kan dan vroeger. Dat zijn dingen die in mijn leven plaatsvinden. En die hebben een duidelijke invloed op mijn werk.

- *Dat is inderdaad ook merkbaar in de evolutie van je werk. Je vroege boeken waren gekenmerkt door een speels karakter en door de aanwezigheid van humor en ironie. Dat is in je laatste boek bijv. niet meer aanwezig*.

- Daar zijn wel een paar dingen over te zeggen. In de eerste plaats

moet je bedenken dat ik altijd heel makkelijk heb geschreven. En ik heb een snelle fantasie. Dat betekent dat ik nooit echt hoefde te tobben over: wat ben ik aan het doen, en waar ben ik mee bezig. Tobben is in het geval van een schrijver moeizaam nadenken over wat je aan het doen bent. Het kan heel vruchtbaar zijn, omdat je daardoor zo diep in jezelf moet afdalen dat je daardoor op een gegeven ogenblik inderdaad tot een onvermoede kern komt. Dat was vroeger voor mij niet zo noodzakelijk, omdat ik meestal heel snel en gemakkelijk oplossingen vond. Ook de ironie van iemand die een beetje opzij staat en die met een goedmoedig oog bekijkt wat er aan de hand is, dat heeft af en toe iets gemakkelijks, tenminste dat ervaar ik nu als iets dat wel een beetje gemakkelijk is om te gebruiken. Dat zijn dus dingen die verdwenen zijn. Een aantal gebeurtenissen in mijn leven, en ik hoef hier alleen maar even te herinneren aan de pot gele verf die een tijdje geleden over mijn hoofd is gegooid, hebben mij weerbarstig gemaakt. Het besef dat je dus niet alles maar kunt doen en dat mensen er op een gegeven ogenblik willens en wetens op uit zijn om je lichamelijk en geestelijk schade aan te doen, al dat soort ervaringen maakt bij mij dat de ironie minder wordt in mijn boeken. Ik denk dat die vermindering van de ironie inderdaad te maken heeft met het ouder worden en met het verdiepen, met het idee van: nu heb ik de helft van mijn leven erop zitten, en de tijd die ik nu nog heb, die kan niet meer gebruikt worden voor grappen. Want daarin moet ik toch de essentiële dingen, die ik de laatste tijd ervaren heb, uitwerken. En daar kan ik geen speelse en gemakkelijke fantasie voor gebruiken en ook geen ironie. Daarnaast moet ik je zeggen dat mijn speelse fantasie, in ieder geval als ik aan het schrijven ben, verdwenen is. Dat heeft ook met groeiende vakmanschap te maken. Ik ben niet zo gauw meer tevreden met een vondst. Bij een leuke vondst, iets wat ik vroeger aardig vond om op te schrijven, denk ik nu: ja maar dat vind ik niet goed genoeg. Mijn laatste boeken laten een tendens zien naar een steeds realistischer manier van schrijven, culminerend in het laatste boek, *De ambitie*, dat psychologisch veel verder gaat dan al mijn andere boeken, en waarin ik zo ver mogelijk heb doorgeanalyseerd wat betreft de hoofdpersoon om er achter te komen wat er met haar aan de hand is. En dat alles in een zo realistisch mogelijke trant. Ik weet wel zeker dat dit nieuwe element van zo ver mogelijk doorgaan zich in mijn werk zal doorzetten en ook zal moeten doorzetten omdat ik dat nodig heb, omdat ik niet meer met gemakkelijke oplossingen kan aankomen als het om problemen gaat. Aan de andere kant denk ik dat ik wel weer geïnteresseerd zal zijn in

het enigszins loslaten van het zeer realistische schrijven omdat ik toch het idee heb dat ik daarmee ook weer een bepaald soort eindpunt heb bereikt. Ik zoek dus momenteel naar een weer andere voortzetting, omdat ik heilig geloof in het evolueren. Ik heb ook altijd bij ieder boek conclusies proberen te trekken: wat heb ik nu gedaan? Welke kant moet ik nu verder op? Hoe moet ik mezelf verder ontwikkelen? Nou, ik ben er nog niet uit hoe ik precies verder moet na een lijvige roman als *De ambitie*. Maar ik weet in ieder geval wel wat de verworvenheden zijn, die in het boek zitten. En ik weet ook dat ik nu weer verder wil dan dat zeer realistische schrijven. Ik wil weer iets anders doen, maar dat gaat meestal, heel geleidelijk, ook vanzelf. Samenvattend: Het loslaten van ironie en speelsheid heeft te maken met het verloren gaan van de echte speelsheid en in de tweede plaats met het ontoereikend worden van ironie, ook in mijn eigen leven, dat lukt niet altijd meer. Maar dat ik als gevolg van het verloren gaan van een gemakkelijk soort speelsheid in principe opnieuw op zoek moet gaan naar een nieuwe fantasiewereld, die ik kan exploreren in mijn boeken, dat voel ik wel, maar welke kant die op gaat, dat weet ik nog niet.

- *Je hebt reeds herhaaldelijk gesproken over je rijke fantasie. Nu is het zo dat je vooral in je eerste twee boeken blijk hebt gegeven van een ongebreidelde fantasie*. De Magere Heilige *was ook vrij chaotisch en overladen met symboliek. Verscheidene critici hebben je indertijd een zekere structuurloosheid van dit boek verweten. Hoe sta je nu tegenover dit verwijt?*

- *De Magere heilige* is niet het eerste boek dat ik geschreven heb, maar wel mijn debuut. Het bestaat uit drie delen. Het schema dat ik gebruikt heb bij het schrijven ervan is als volgt. In het eerste deel is de hoofdpersoon tien. In het tweede deel is hij ongeveer twintig. In het derde is de hoofdpersoon ongeveer zestig. Het gaat over de ontwikkeling van een liefde en ik heb als schema gebruikt: 10 jaar, de leeftijd van het ontdekken van gevoelens van de liefde die zich toont en verder niet gerealiseerd wordt; 20 jaar, de periode van het lichamelijk praktiseren en 60 jaar, het aflopen van de liefde. Aan het einde van dit boek wordt de hoofdpersoon weer jong, omdat hij opnieuw kan beginnen na het doorlopen van de drie stadia van de liefde.

Dat is eigenlijk de structuur die achter het boek ligt. En die is natuurlijk op een ongebreidelde manier uitgewerkt en ingevuld met gebruikmaking van een enorme hoeveelheid symboliek. Ik kan me wel voorstellen dat mensen geheel de draad kwijtraken als ze het boek

lezen. Maar er zit dus wel een duidelijk idee achter. Toen ik het boek schreef, beschikte ik weliswaar over beeldend vermogen en een grote fantasie, maar ik had nooit nagedacht over wat lezers wel en wat ze niet aan zouden kunnen. Ik ken een aantal mensen, die *De magere heilige* een heel interessant boek vinden en die met dat boek een bepaald soort relatie onderhouden. Het is een klein groepje, maar ze beschouwen het boek als iets dierbaars. Maar het is ook zo dat *De magere heilige* mij voor jaren en jaren een grote groep lezers gekost heeft, want die hebben gedacht na het lezen van dat boek: die Geel hoeven we nooit meer te lezen. Ik denk dat dat langzamerhand wel over is, want het boek ligt natuurlijk wel een lange tijd terug. Voor alle boeken die ik in de zestiger jaren geschreven heb, geldt dat er erg veel fantasie in zit, dat er fantasiewerelden worden gecreëerd en dat dat maar bij een kleine groep lezers overkomt.

- *De invloed van het surrealisme in* De magere heilige *beantwoordt blijkbaar aan je persoonlijke aard. Het is dus best mogelijk dat na het sterk realistische boek* De ambitie *je opnieuw naar een meer surrealistisch getint proza teruggrijpt*.

- Dat is iets wat ik gedeeltelijk verwacht. Ik denk niet dat ik naar het zuivere surrealistische schrijven terug zal gaan, maar ik verwacht wel dat een nieuwe fantastische kant - en mijn werk had altijd duidelijk een fantastische kant - zal te voorschijn komen. Op welke manier weet ik nog niet. Ik denk dat de fantasieën wel directer bij de werkelijkheid zullen liggen. Ik vermoed dat het opnieuw aan bod laten komen van fantasie-elementen zal neerkomen op beelden die veel directer door lezers gerelateerd kunnen worden aan de werkelijkheid waarin ze zelf leven. En dat is iets wat met de ongebreidelde fantasie van een boek als *De magere heilige* niet het geval is. Dat is echt een heel particulier soort van fantasie. Die particuliere fantasie heeft bij een klein aantal mensen contact gemaakt met hun eigen fantasie en die mensen houden van dat boek. Maar bij de meeste mensen riep het helemaal niets op. En dan komen we weer terug bij wat ik eigenlijk wil. Ik wil toch graag dat mijn ideeën bij een grotere groep mensen overkomen. Ik heb een aantal ideeën over de werkelijkheid en over het leven die ik graag aan mensen wil meedelen. En daarom kan ik niet meer werken met volstrekte particuliere beelden, die misschien bij vijf mensen overkomen. Daarom zoek ik naar beelden die bij een grotere groep mensen iets oproepen. Waarbij komt dat ik zelf veranderd ben. Ik ben wel wat afgeraakt van het soort fantasie dat je in *De magere heilige* vindt. Ik ben natuurlijk ook twee keer zo oud geworden, want

dat boek schreef ik toen ik twintig was.

- *Je tweede boek* De weerspannige naaktschrijver *handelt voor een deel over het schrijven zelf. Beide boeken handelen over je jeugd en zijn dus reeds pogingen om het verleden te achterhalen, wat dan ook later in je verhalen aan bod komt. Het schrijven heeft voor jou hier blijkbaar een therapeutische functie en wordt hier ook aangewend als een middel tot zelfontdekking en zelfbevestiging*.

- Dat is, denk ik, heel essentieel, vooral die zelfontdekking en zelfbevestiging. Ik ontdek al schrijvend allerlei dingen, waar ik nooit op gekomen zou zijn als ik niet zou schrijven. Dat geldt niet alleen voor fictie, dat is ook zo wanneer ik een wetenschappelijk artikel schrijf. Al schrijvend komen de dingen op tafel. En niet als ik er gezellig of zelfs ingespannen zit over na te denken. Al schrijvend doe ik ontdekkingen. Daarom schrijf ik. Daarom kan ik ook niets anders dan schrijven, omdat dit de methode is om iets over mijn leven te weten te komen en er iets van te begrijpen. En dat het een therapeutische werking heeft, dat vermoed ik. Ik bedoel, ik heb altijd alleen maar geschreven. Dus weet ik niet wat er met mij zou gebeuren als ik niet zou schrijven. Ik denk dat ik mij dan zeer onaangenaam zou voelen.

- *Dat beantwoordt dan aan een moderne opvatting van het schrijverschap, en die opvatting was reeds aanwezig in* De weerspannige naaktschrijver, *nl. dat je het schrijven beschouwt als een zoektocht, een onderzoek, en niet als de weergave van wat de schrijver reeds wist*.

- Schrijven is voor mij inderdaad een speurtocht. Een speurtocht naar van alles, o.a. naar het verleden. Vandaar dat het verleden in al mijn boeken naar voren komt. Ik ben op zoek naar wie ik ben, maar natuurlijk ben ik ook op zoek naar mogelijkheden voor de toekomst vanuit mijn bestaan in het heden. Al vroeg had ik de behoefte iets te begrijpen van mijn herkomst. Ik heb het idee dat ik mezelf in het heden niet goed kan begrijpen als ik niet weet waar ik vandaan kom en wat er met me gebeurd is in het verleden. Schrijven is dus ook een psychoanalytische tocht door mijzelf om de wortels van mijn bestaan te begrijpen. Misschien heeft het ook te maken met de onzekerheid van het heden. Ik heb het net gehad over de zekerheid waarmee ik leefde in de zestiger jaren. Alles bleef maar goed gaan. En nu zijn er duidelijk tijden in aantocht, waarin de zaken er minder rooskleurig voorstaan, waar het niet meer zo gemakkelijk is om je te handhaven. En vandaaruit ontstaat de behoefte om te begrijpen wat er met me aan de hand is, wat er vroeger gebeurd is.

- *Je derde boek* Met een flik in bed *heb je geschreven in samenwerking met Jan Willem Holsbergen. Hoe is het tot die samenwerking gekomen en wat was het opzet van dit boek?*

- Ik had Holsbergen net voordien leren kennen. Hij was een warm aanhanger van mijn boeken. Op zeker ogenblik besloot ik ter afsluiting van mijn universitaire studie een scriptie te schrijven over zijn werk. Ik begon mij in zijn werk te verdiepen. Tijdens één van onze gesprekken vertelde Holsbergen dat hij al een paar keer had geprobeerd om een boek samen met iemand te schrijven. Ik was heel jong en enthousiast en zei hem dat ik dat leuk zou vinden. Omdat ik nogal wat van zijn werk wist, kende ik ook de elementen die voor hem essentieel waren. Daar kon ik dus mee spelen, al schrijvend aan dat boek. Toen zijn we serieus begonnen, elkaar opjuttend en inspirerend, waarbij we niet voor elkaar onder wilden doen. We hebben het in drie maanden geschreven. Het was een experiment en gewoon ook pure schrijverslol. Het is, denk ik, ook een aardig boek geworden. Ook door het enthousiasme waarmee het gemaakt is.

- *In* Een afgezant uit niemandsland *treffen wij een studentikoze humor en een volledig losgeslagen fantasie aan. Het is eigenlijk een kolderroman, blijkbaar als louter spel opgevat of zat er voor jou meer achter?*

- Als ik mij ooit ellendig heb gevoeld na de ontvangst van een boek, dan was het na dit werk, want het is over bijna de hele linie enorm gekraakt. Het is natuurlijk een heel merkwaardig boek, waarin een voor een deel kolderieke wereld wordt opgezet, een volstrekt eigen en door mijzelf ontworpen wereld, waarin zich een aantal figuren bewegen. Ik moet alleen zeggen dat de achtergronden van het boek minder kolderiek zijn. Het boek gaat eigenlijk over het ontoereikend zijn van de fantasie. Een van de hoofdfiguren in het boek is Henri Asquit, een student die probeert om zijn fantasieën werkelijkheid te laten worden. Hij probeert anderen zodanig mee te slepen met de fantasiewereld die hij heeft opgezet, dat ze erin gaan geloven. Maar daarin mislukt hij. In principe is dit dus eigenlijk ook een boek over het schrijven, nl. over het fantasie-element ervan en in hoeverre mensen daar wel of niet in geloven. Dat is door de meeste mensen, geloof ik, niet begrepen. Liefhebbers van het boek bestaan er wel, maar de meeste lezers konden zich er kennelijk niet in thuis voelen. Toch, als er één boek is waarvan ik denk dat het ten onrechte op zo'n schaal gekraakt is, dan is het *Een afgezant uit niemandsland*. Dat vind ik nog steeds erg jammer. Het boek bevat een aantal beelden die essentieel zijn voor mijn bestaan in de tijd van schrijven. Het is ook

een heel romantisch boek. Het komt voort uit een romantisch levensgevoel dat ik in die tijd had. En het heeft ook erg veel te maken met de fantasiewereld van de zestiger jaren. Maar niets van dat alles is herkend. Daar moet ik mij bij neerleggen. Ik koester het nu voor mijzelf, zonder het ooit nog in te kijken.

- *Met de verhalenbundel* De terugkeer van Buffalo Bill *begint een nieuwe periode in je schrijverschap. Daar staat dan toch het thema van het uit elkaar halen van fictie en werkelijkheid centraal. Eén van de tussentitels van het hoofverhaal luidt* Fragmenten. *Dat is dan ook weer typerend, want in dat verhaal leg je de nadruk op het fragmentair karakter van elk relaas. Dat is eigenlijk ook een kenmerk van je manier van schrijven*.

- Ja dat is mijn techniek en die is ook wel gebleven, al ziet het er in een boek als *De ambitie* anders uit, alsof het één doorlopend verhaal vormt. Maar het komt toch neer op het achterhalen van fragmenten. Nila, de hoofdpersoon in het boek, houdt zich fanatiek bezig met het achterhalen van haar verleden en dat komt fragmentarisch terug. Maar laten wij het nu hebben over *De terugkeer van Buffalo Bill* Na het volstrekte gebrek aan respons op *Een afgezant uit niemandsland* was ik niet vrolijk. Ik voelde mij geïsoleerd. Het mislukken van het overkomen van mijn fantasie bij een grote groep lezers deed mij twijfelen aan de mogelijkheden van fictie. Zo begon ik essays te schrijven, wat ik nooit eerder had gedaan. Ik heb toen nogal wat verhandelingen over strips geschreven en over allerlei aspecten van massacommunicatie. Het analytisch vermogen dat werd gescherpt door het schrijven van essays, maakte een ander soort schrijven bij mij los op het fictionele vlak toen ik daar weer mee begon. Daarbij kwam steeds sterker de behoefte om na te gaan hoe die relatie fictie-werkelijkheid lag. Vandaar dat die verhalen ontstonden in *De terugkeer van Buffalo Bill*, waar nogal wat commentaar in is verwerkt op de fictie. Het titelverhaal gaat daar over de relatie tussen de werkelijkheid en de weergave van die werkelijkheid via een verhaal. Dat is in die bundel uitgekristaliseerd en later, vanaf *Bitter & Zoet*, verweven geraakt met een weer steeds meer fictionele manier van vertellen. Vanaf *Bitter & Zoet* zette ik weer echte verhalen op, maar toch met het behoud van dat analytische karakter dat zich begon te ontwikkelen toen ik essays ging schrijven.

- *Je hebt je essays over strips in 1973 gebundeld in* Schijnhelden en Nepschurken. *Wat trok je nu aan in het stripverhaal en is er een invloed*

van de strip op je manier van schrijven geweest?

- Ik kan zeggen dat er geen enkele invloed van de strip op mijn manier van schrijven is geweest. Ik las altijd één strip, *Peanuts*. En daar heb ik een essay over geschreven. Toen ik dat had gepubliceerd, kreeg dat zoveel respons, dat ik besloot meer over dat onderwerp te gaan schrijven. Ik raakte steeds meer geïnteresseerd en kreeg toen, wat de picturale aspecten betreft, medewerking van Rudi Fuchs, die nu directeur is van het Van Abbe-museum en toen wetenschappelijk medewerker was aan het Prentenkabinet in Leiden. Al schrijvend aan het boek werd ik steeds weer geïntrigeerd door het verschil tussen strips en literatuur. Dat wil zeggen: ik heb in *Schijnhelden en nepschurken* vooral de nadruk gelegd op de volstrekt stereotiepe kanten die veel strips hebben. Daarom is dit boek veel meer een pleidooi voor literatuur dan er indertijd uit is gehaald. Omdat het een boek over strips was, is het nogal vaak gerecenseerd door zogenaamde stripdeskundigen, terwijl het gerecenseerd had moeten worden door literaire critici. Die hadden kunnen zien waarom ik allerlei elementen van die strips nogal stereotiep vind.

- *In het titelverhaal uit* De terugkeer van Buffalo Bill *schreef je: 'Verhalen, denk ik, hebben afgedaan.' Dat was niet de opvatting van de auteur, want jij gelooft nog wel in het vertellen*.

- In die tijd geloofde ik er in. Harry Mulisch heeft in die tijd of vlak daarvoor ook eens iets gezegd als: wij leven in oorlog en dus hebben we niets meer aan romans. Nou, los van die opmerking van Mulisch, die misschien ook wel pas een paar jaar later is gemaakt, is het natuurlijk wel zo dat ik ontzettend ontgoocheld was over de ontvangst van mijn boeken. Er waren een paar liefhebbers van mijn werk en die zaten voor een deel in België. In Nederland had ik weinig naam, en zeker geen goede naam. En daar komt allereerst die opmerking vandaan: 'Verhalen hebben afgedaan.' Ik geloofde toen in een essayistische manier van werken. Dat ik later weer ben teruggegaan naar het schrijven van verhalen, is te verklaren uit het feit dat het bloed kruipt waar het niet gaan kan. Uiteindelijk ben je toch een echte schrijver en creëer je mensen, zet je een aantal figuren tegenover elkaar in een situatie en kijkt hoe ze reageren. Dat is iets dat er bij mij inzat, van jongsaf aan. *De terugkeer van Buffalo Bill* is echt een tussenboek, een overgang van de fantastische manier van schrijven uit de zestiger jaren naar de meer documentaire manier van schrijven van nu. Het ligt voor de hand dat van die overgang iets is terug te vinden in dat boek.

- Je verhalen bestaan steeds uit verschillende lagen, die over elkaar schuiven, en elkaar aanvullen als stukken van een legpuzzel. Hoe schrijf je nu een dergelijk verhaal dat dus fragmentair is opgebouwd? Weet je vooraf waar het verhaal je zal heenvoeren of ontdek je die verschillende lagen pas al schrijvend?

- Het laatste. Ik weet nooit waar een verhaal ot een boek heen gaan. Ik heb er ook geen enkel idee van. Ik kan je er een mooi voorbeeld van geven. Toen ik 'De rivier grijs en vuil' schreef uit de bundel *Genoegens van weleer*, een verhaal dat handelt over een man die een lezing geeft in zijn geboorteplaats en daar 's avonds blijft steken omdat zijn auto het niet meer doet en dan aanbelt bij oude vrienden van hem, dacht ik al nadenkend: als hij aanbelt doet zijn voormalige vriend hem open. Maar toen ik het verhaal zat te schrijven wist ik opeens heel zeker dat niet de man zou opendoen, maar wel zijn vrouw, terwijl die man niet eens thuis was. En dan komt er via die vrouw het verhaal over de man tot stand. Dat is dus een zeer verrassende ontwikkeling, die zich aandient tijdens het schrijven. Dat gebeurt vrijwel altijd. Vandaar dat ik ook nooit schema's maak. Ik begin met een tamelijk summier, thema ga dan schrijven. Tijdens het schrijven gaat het thema zich uitbreiden dienen zich dingen aan, waardoor je tijdens het schrijven van een boek lijntjes krijgt, die je later laat vallen bij het schrijven van een nieuwe versie, omdat er niets uit is gekomen. Maar er komen ook nieuwe dingen tot stand, die uiteindelijk de essentialia het boek kunnen blijken te bevatten. Ik bedenk van te voren nooit zoveel. Ik bedenk alleen wat het uitgangspunt zal zijn. Hoe het verhaal zich dan voltrekt, zat zie ik tijdens het schrijven wel. Waarbij ik merk, en dat is misschien een ervaringskwestie, dat ik het boek waarmee ik bezig ben en de dingen die ik opgeschreven heb, heel goed in mijn hoofd heb. Want ik lees zelden over wat ik heb opgeschreven de dag tevoren. De verschillende lagen in een boek ontstaan ook op die tamelijk spontane manier. Daarbij denk ik dat het ontstaan van lagen bevorderd wordt door deze manier van schrijven. Want als je van tevoren alles gaat uitdenken in schema's - tenminste dat zou bij mij het geval zijn - dan zou de zaak vastliggen. En dat is nou precies het laatste wat ik wil. Want ik heb tijdens het schrijven zo vaak ontdekkingen gedaan, dat ik het proces graag in stand houd.

- Heb je een verschillende instelling bij het schrijven van een roman en bij een verhaal? Maak je ook geen plan voor een roman?

- Ik maak een summier plan. Het is wel zo dat ik al schrijvend aan een boek aantekeningen maak en dat de hoeveelheid aantekeningen zich

uitbreidt. Als ik ga zitten schrijven, dan weet ik wel van tevoren of ik een roman ga maken dan wel een verhaal. Ik wist van tevoren dat *De ambitie* een roman zou worden, alleen is het boek honderd bladzijden dikker geworden dan ik voorzien had.

- *In je verhalen kom je vaak als schrijver tussenbeide. Je wilt dus niet de illusie wekken dat hier de echte realiteit wordt uitgebeeld, zoals de klassieke romanschrijver uit de 19de eeuw deed, maar wel dat hier een schrijver aan het werk is, die verhalen maakt en die dus de verhaalde feiten naar zijn hand zet*.

- Ja, maar in *De ambitie* is dat wat minder dan in *Een gedoodverfde winnaar* dat ik daarvoor schreef. *De ambitie* is een roman waarin ik mij begeef in de huid van een vrouw en het boek wordt geheel vanuit die vrouw gezien. Er is niet een alwetende verteller aanwezig. Alles gebeurt vanuit die vrouw. Maar uiteindelijk is het altijd de schrijver die dat zo stuurt, al gaat dat ook nog zo spontaan.

- *De meeste verhalen uit de bundel* Bitter & Zoet *handelen over het probleem van het verleden en de herinnering, over hoeveel men van een mens kan te weten komen. Die wedersamenstelling gebeurt ook weer steeds fragmentair. Een fragmentaire kennis is dus het maximum dat men kan bereiken*.

- Dat is ook echt zo. Je loopt bijv. door Bretagne, wat trouwens in *De ambitie* veel voorkomt, en daar zie je de ruïne van een kasteel. Die bestaat uit fragmenten. Op basis van die fragmenten kun je je een voorstelling vormen van hoe het kasteel er heeft uitgezien en wat er gebeurd is. Maar wat je te weten komt is zeer fragmentarisch. Je vult dat aan met je eigen fantasie en met je eigen ideeën. Dat is dus een stukje zeer reëel aanwezig verleden in een landschap. Maar in het landschap van je eigen leven is dat hetzelfde. Ik heb van alles meegemaakt, maar ik ben ook weer veel vergeten. En toch zit die kennis ergens in mij. Soms haal ik er stukjes uit, maar wat ik eruit haal is altijd niet meer dan een fragment. En op basis van die fragmenten moet ik proberen een beeld op te bouwen van wat er gebeurd is, met mij, of in breder verband, met de wereld. Dat is inderdaad een probleem dat veelvuldig in mijn werk ter sprake komt.

- *De herinnering is dus een belangrijk middel om enig inzicht te krijgen in de werkelijkheid. Maar het is aan de andere kant toch ook iets waar je mee af te rekenen hebt, waar men zich niet kan van bevrijden. Er staat in* Met langzame slagen*: 'Er bestaat geen verdelgingsmiddel tegen de*

herinnering.' *Het is dus ook iets waar je mee vecht.*

- Ja, omdat een deel van de herinnering onaangenaam is. Dat is verlies, treurigheid. Dat zijn de herinneringen aan je nederlagen. Ook het verleden is niet te verdelgen. Je draagt het met je mee. Je moet ermee leren leven. En dat is maar goed ook, want zonder onze geschiedenis zouden wij nog doellozer ronddwalen.

- *Ook in* Genoegens van weleer *staat de herinnering centraal. Nu is de herinnering toch een zeer onbetrouwbaar middel om de werkelijkheid weer samen te stellen. De herinnering werkt immers altijd vervormend.*

- Dat is een heel interessant punt. Er zijn in mij herinneringen en ik ben mij ervan bewust dat die herinneringen voor een deel vervormd zijn ten opzichte van de werkelijkheid waarvan ze de overblijfselen zijn. Wat ik dus moet proberen is enerzijds de herinnering aan te vullen, de ontbrekende stukken in de legpuzzel te passen. Daarnaast moet ik de vervormende elementen zien te traceren, omdat die de waarheid in de weg staan. En ik zal toch zo dicht mogelijk bij die waarheid moeten zien te komen, wil ik slagen in mijn poging tot reconstructie die moet leiden tot begrip.

- *In die herinnering zit ook een element verbeelding, en die is niet te achterhalen*.

- Nee, dat lukt vaak niet. Daar komt je niet achter. Zo ben je voortdurend bezig de waarheid te onderzoeken van een werkelijkheid die op een bepaalde manier alleen maar verbeelding is, die in je voorstelling bestaat en niet echt is en er ook niet echt is geweest. Daar ben ik me van bewust. Dat leidt er soms toe dat je bepaalde herinneringen cultiveert waarvan je niet weet of ze er geweest zijn. Soms overdrijf je natuurlijk met opzet. Je ziet dat op een heel eenvoudig niveau in het sterke verhaal. Je komt mensen tegen die een fantastisch verhaal te vertellen hebben, met leuke grappen erin, echt een perfect verhaal, waar anderen ademloos naar luisteren en lachen op de punten waar het om gaat. En als je het verhaal hoort, weet je dat het niet zo is geweest, maar dat die figuur alleen maar dat verhaal zo gebruikt omdat hij er leuk mee uit de voeten kan, omdat hij daardoor gewaardeerd wordt als een verteller van verhalen. Dat element zit natuurlijk ook in het schrijven.

- *Je nieuwste boek* De ambitie *is een psychologische roman. Nu is de psychologie een element dat erg verwaarloosd wordt door de modernistische schrijvers en waar ze zelfs smalend op neerkijken. Je neemt hier*

ook weer een traditioneel standpunt in, want de moderne schrijver wil precies de psychologie verbannen uit de roman.

- Ja, maar daar ben ik het dan ook niet mee eens. Je moet daarbij wel bedenken dat als er op een gegeven moment kritiek op iets ontstaat, dat dat nooit zo maar gebeurt. Kritiek ontstaat meestal wanneer er werkelijk heel duidelijke feilen zijn aan te wijzen. Ik denk ook dat je inderdaad kunt zeggen dat vele psychologische romans weinig interessante dingen te vermelden hadden. De toppen van de psychologische roman daarentegen zijn natuurlijk ontzettend interessant. Proust schreef een psychologische roman, maar hoe zorgvuldig en nauwkeurig is de waarneming door de schrijver daar niet van zijn figuren. En in een door mij zeer bewonderde roman als *Bekentenissen van Zeno* van Italo Svevo zie je hetzelfde, dat er een zorgvuldig psychologisch beeld wordt opgebouwd van de hoofdfiguur. Maar tegenover de toppen van de psychologische roman kan je natuurlijk ook tweederangs psychologische romans zetten, waar weliswaar de figuren worden ontleed op een psychologische manier, maar waar de schrijver niet intelligent genoeg is en niet goed genoeg observeert en schrijft om er iets interessants mee te doen. Vandaar dat ik heel goed kan begrijpen dat er kritiek is gekomen op de psychologische roman en men het anders is gaan doen. Maar ik pretendeer dat de manier waarop ik naar mensen kijk in mijn boeken - en zeker in dat laatste boek, waar het kijken heel ver gaat - heel zorgvuldig gebeurt en dat het niets banaals in zich heeft. Dan kun je zeggen: die psychologische weergave van het gebeuren met de hoofdfiguur, is het werk van de schrijver, waardoor het *mijn* psychologische roman is en waardoor ik diegene ben die een visie geeft op die vrouw. Maar als er nu mensen zijn die zeggen: jouw visie vinden wij interessant, met jouw visie kunnen we iets doen en door middel van jouw visie begrijpen wij iets meer van wat er met onszelf aan de hand is, dan ben ik geslaagd in mijn opzet. Samenvattend: kritiek op de psychologische roman kan ik heel goed begrijpen, want ik vind dat er inderdaad op dit gebied heel veel slechts is gepubliceerd. Dat daar reactie op komt, is vanzelfsprekend en goed. Maar op een gegeven ogenblik kom ik weer, op een heel eigentijdse en eigen manier, - want *De ambitie* is naar mijn mening niet een ouderwetse roman - met een traditioneel en inmiddels bij sommigen verdacht middel als de psychologische roman. Als ik nu slaag om daar een interessant boek mee te maken, dan is er niets aan de hand. Ik ben altijd een eigenzinnig schrijver geweest en ik heb me nooit geconformeerd aan modes. De eerste tien jaar heb ik boeken gemaakt die weliswaar weinig respons hebben gekregen, maar

die wel zeer apart zijn. Ik bedoel boeken die niet verwisselbaar zijn met andere. En ik denk dat dat hetzelfde is met de boeken die ik de laatste vijf, zes jaar heb geschreven. Dat zijn boeken - en het laatste boek vooral - waarin op een traditionele manier wordt geschreven, maar het is wel mijn eigen manier, die het interessant of niet interessant maakt voor een lezer. Ik weet wel dat de psychologische roman voor sommigen niet de meest 'inne' manier is om momenteel een roman te schrijven. Maar laten we wel bedenken dat het ook goed is om, wanneer je op een gegeven moment kritiek hebt gehad op een manier van schrijven die in principe niet fout is, maar die alleen een aantal keren fout is toegepast, om dan weer terug te komen bij bepaalde traditionele verworvenheden en die dan op een eigen, moderne manier toe te passen. Dat is dan wat ik probeer in *De ambitie*.

- *Je manier van werken is dan toch anders dan vroeger. Thans treed je op als de traditionele, alwetende schrijver, die zijn personage door en door kent en aan de draadjes trekt en zijn figuren laat reageren zoals hij het allemaal voorzien heeft, terwijl je vroegere boeken, dat hebben we daarstraks gezien, een persoonlijke zoektocht van de auteur waren*.

- Ik vind dat je het zo toch niet helemaal goed voorstelt. *De ambitie* is voor mij een twee jaar lang durende zoektocht geweest naar wat er met die hoofdfiguur aan de hand was. Ik heb haar voortdurend in situaties geplaatst waarin ik ben nagegaan, al redenerend - dat is dus ook het analyserend karakter van het boek - wat er met haar aan de hand is en waar ze naartoe wil, waar ze vandaan komt. Dat is voor mij een even grote zoektocht geweest als in die andere boeken. Die zoektocht vind je op een heel directe manier weerspiegeld in deze roman omdat de verwoording van wat er met mijn vrouwelijke hoofdfiguur aan de hand is, de verwoording is van de zoektocht die ze in zichzelf onderneemt. Het gaat voortdurend over haar drijfveren. Waarom doet ze wat ze doet? Hoe komt dat? Waar komt ze eigenlijk vandaan? Wat wil ze eigenlijk met haar leven? Ik zou er nu ook niet zo maar een antwoord op kunnen geven als je het mij vraagt. In het boek vindt een voortdurende speurtocht plaats naar de oorsprongen van haar leven en haar emoties en de waarde daarvan. Dat behelst voor mij niet een andere manier van schrijven dan daarvoor, want ik zit bepaald niet als de alwetende schrijver in dat boek. Het gaat in dit boek geheel om de visie die de hoofdfiguur ontwikkelt op zichzelf. Wat zij ziet, ziet de lezer. Er is geen alwetende verteller, die vertelt wat hij alleen maar kan weten.. De lezer ziet het hele boek via de blik

van mijn hoofdfiguur. En hij beleeft het hele boek door haar analyse. Die analyse, dat proberen er achter te komen van wat er aan de hand is met haar, dat is precies wat ik zelf heb ondernomen, al schrijvend aan dat boek. En dat is het toepassen van het middel van de psychologische roman. Ik vermoed dat ik dat het beste kan. Uiteindelijk ben ik van mening dat ik daar heel goed mee uit de weg kan. Het is misschien een wat intellectuele manier van schrijven, maar literaire kasteelromans hebben we al genoeg. Ik schrijf om iets van mezelf en mijn wereld te begrijpen. Het feit dat ik mij aan lezers mee wil delen, stempelt mij daarbij tot een schrijver.

Remco Campert

Geboren op 28 juli 1929 in Den Haag. Was redacteur van Braak, Podium en Gedicht.

Bekroond met de Reina Prinsen Geerligsprijs in 1953 voor zijn dichtbundel 'Berchtesgaden', met de Jan Campertprijs en de poëzieprijs van de gemeente Amsterdam in 1955, met de Anne Frankprijs in 1957 en met de P.C. Hooftprijs 1976 voor zijn poëtisch oeuvre.

Publikaties:

Poëzie: Vogels vliegen toch (1951), Een standbeeld opwinden (1952), Berchtesgaden (1953), Het huis waarin ik woonde (1955), Met man en muis (1955), Bij hoog en bij laag (1959), Dit gebeurde overal (1962), Hoera, hoera (1965), Mijn levens liederen (1968), Betere tijden (1970), Alle bundels gedichten (1976), Theater (1979), Scènes in Hotel Morandi (1983).

Proza: Eendjes voeren (1953), Alle dagen feest (1955), Van de wijs (1956), Lodewijk Sebastiaan (1956), De jongen met het mes (1958), Een ellendige nietsnut (1960), Het leven is vurrukkulluk (1961), Het paard van ome Loeks (1962), Liefdes schijnbewegingen (1963), Nacht op de kale dwerg (1964), Het gangstermeisje (1965), Tjeempie of liesje in luiletterland (1968), Fabeltjes vertellen (1968), Hoe ik mijn verjaardag vierde (1969), Campert Compleet (1971), Op reis (1974), Basta het toverkonijn (1974), Waar is Remco Campert? (1978), Na de troonrede (1980), De Harm en Miepje Kurk Story (1983).

Dit gesprek verscheen in september 1980.

- Remco, je bent eigenlijk de minst experimentele dichter onder de Vijftigers. In recensies en beschouwingen over je werk leest men dan ook vaak dat je de gemakkelijkst verstaanbare dichter van deze generatie bent. Is die eenvoud iets waar je steeds bewust naar gestreefd hebt of lag dit gewoon in je aard en ben je je hiervan pas bewust geworden nadat anderen je hierop opmerkzaam hebben gemaakt?

- Ik denk wel dat het in mijn aard ligt en dat ik er ook altijd naar gestreefd heb om het zo eenvoudig mogelijk te houden. In mijn eerste bundels is die eenvoud in sommige gedichten al aanwezig, maar in een heleboel andere tracht ik dan aan de mode van de dag mee te doen, enigszins te experimenteren of wat ik daar toen onder verstond. Maar al snel merkte ik toch dat dit niet helemaal in mijn aard lag. Het ligt mij beter om dingen zo alledaags mogelijk te formuleren.

- Je gebruikt ook steeds de gewone spreektaal in je gedichten. Dat zal ook wel bewust gebeuren. Vind je dat poëzie gewoon taalgebruik is?

- Nou, ik denk niet dat er gewoon taalgebruik bestaat. Ik denk dat poëzie wel een verheftiging van het gewone taalgebruik is, een intensivering ervan, en dat je juist door de normale spreektaal te gebruiken, of dat soms bewust aan te wenden, want een gedicht is niet vol met normale spreektaal, maar door dat zo af en toe aan te wenden, dat je het eruit doet komen, dat je het verheftigt. Maar ik denk wel dat, voor mij althans, mijn poëzie zo dicht mogelijk moet liggen bij de normale gangbare taal.

- Poëzie is dus voor jou een intensifiëring van de realiteit?

- Misschien wel. In dit gesprek wel.

- In je werk heeft er zich in de loop der jaren geen grote evolutie voorgedaan. Je had ook al heel vroeg je eigen toon gevonden. De andere Vijftigers zijn weggeëvolueerd van het experiment wat bij jou niet zo nodig was daar je nooit zo erg experimenteel bent geweest.

- Nee, dat is nooit in die mate aanwezig geweest bij mij. Het is bij mij ook nooit in die mate de wens geweest om los te komen van voorgangers. Ik heb altijd wel geweten dat ik ergens in paste. En ik heb me wel enigszins afgezet met de anderen, met een aantal voorlopers, en ook eerder Van Ostaijen gekozen die ik een heel mooi dichter vind, boven bepaalde Nederlandse dichters uit die tijd. Maar ik heb me nooit erg afgezet tegen dingen. Het is zoals je zegt, het was er gewoon, in het begin was het al allemaal aanwezig en dat kan ik op zijn hoogste vervolmaken. Maar er is weinig groei in te bespeuren.

Behalve in de kwaliteit, daar is wel een groei bespeurbaar.

- *Het vakmanschap is toegenomen*.

- Ja, misschien, hoewel, ik ben niet zo een bouwer aan taal, een maker zoals Kouwenaar bijv. is, dus in die vorm kan je niet zeggen dat ik een vakman ben. Ik ben meer een beetje romantische liedjeszanger, die bij de dag leeft. Maar goed, je vak vormt zich toch, ook omdat je er altijd mee bezig bent. Het is bijna meer ondanks mezelf, dan dat ik daar zeer bewust aan werk.

- *In mei 1950 verscheen het eerste nummer van het gestencilde tijdschrift 'Braak', dat je samen met Rudy Kousbroek hebt opgericht. Wat was toen je bedoeling? Wilden jullie daarin al reageren op de traditionele poëzie?*

- Ik wil dat nu niet verkleinen, maar 'Braak' was eigenlijk een uitvloeisel van onze middelbareschooltijd. Wij zaten samen op de middelbareschool. Wij waren heel goeie vrienden en wij wilden een blaadje uitgeven, waar onze eerste eigen probeersels in kwamen. Ja, dat hoort er bijna bij, dat je dan de aanval op de anderen opent. Wij hadden net Lucebert ontdekt en andere Vijftigers, en daar waren we zeer van onder de indruk. Daar behoorden wij echt toe. Dat was een geluid dat wij herkenden, dat van onze tijd was. Dus, die jongens hebben wij al snel opgezocht en die zijn dan ook in de redactie gekomen. Vanaf het derde nummer zijn Lucebert en Bert Schierbeek in de redactie gekomen. Ik wil dit soort dingen niet verkleinen, maar je moet toch wel inzien hoe zo iets gebeurt. Het is eigenlijk een soort vriendengeschiedenis.

- *Maar Kousbroek heeft wel theoretische teksten onmiddellijk in het eerste nummer geplaatst*.

- Ja, want wij dachten, bij een literair blaadje hoort een beginselverklaring, hoewel je dat tegenwoordig steeds minder ziet. Dus dat moest erin. Ik was het wel met hem eens, geloof ik, ik weet niet meer wat erin stond, maar ik neem aan dat wij elkaar goedkeurend hebben toegeknikt. Maar ik was meer toch de dichter, zo werd ik ook beschouwd door Rudy, een dichterlijk type, een essayist, dat was hij natuurlijk.

- *Je eerste bundel* Vogels vliegen toch *lijkt nog een allegaartje. Die gedichten liggen blijkbaar verspreid over verscheidene jaren*.

- Nou jaren, dat kun je bijna niet zeggen, want ik dichtte nog niet zo

lang. Die bundel verscheen toen ik 21 was, en dat ik er mij van bewust was dat gedichten iets meer betekende dan het algemeen doet in je puberteit, dat was rond mijn 19. Dus, daar staan gedichten in, die op mijn negentiende geschreven zijn. Maar je kunt niet over een verloop van jaren spreken. Als je zo jong bent hoort iedere dag nog bij de andere. Nu kan ik op mijn leven terugkijken.

- *In die bundel komt een gedicht voor 'Hans Lodeizen' en een ander is opgedragen aan Lucebert*.

- Ja, dat waren twee dichters, die ik zeer bewonderde. Lucebert heeft mij echter niet beïnvloed. Hans Lodeizen iets meer, maar dan meer gevoelsmatig, denk ik. Dat was een soort sentiment dat ik herkende, wat als je heel jong bent een grote indruk op je maakt, die melancholie, het leven is treurig, maar ook wel vrolijk soms.

- *Deze bundel opent met het gedicht 'Credo', waarin je de dualiteit van droom en werkelijkheid verwoordt. Dit thema beheerst trouwens grotendeels de hele bundel. Men zou dit zelfs het hoofdthema van je oeuvre kunnen noemen. Dit verklaart waarschijnlijk ook waarom er zo veel autobiografische elementen in je werk voorkomen, terwijl de andere experimentele dichters veel minder naar de werkelijkheid buiten het gedicht verwijzen*.

- Ja, ik leef mijn poëzie, min of meer, zou je kunnen zeggen. Dat heeft direct met mijn leven te maken op een of andere manier. Dat wil niet zeggen dat ik voortdurend op zoek ben naar sensaties of zo.

- *Maar in je laatste bundel* Theater *schrijf je 'indien ik niet zo van schrijven hield, dan had ik het niet gezien'*.

- Ja, het is ook een instrument voor mij, dat schrijven. Ik zie daardoor meer dan ik misschien zou zien als ik niet zou schrijven. Ik kijk gespitster.

- *Er is dus een wederzijdse beïnvloeding van schrijven en leven*.

- Dat staat ook in het gedicht 'Poëzie' in één van mijn laatste bundels, *Betere tijden:* 'Zo schrijf ik eerst het weerbericht / en lees het dan / en verdomd als het niet waar is / soms komt het uit.' Nou, dat klopt ook in mijn leven. Dat gaat op in zekere zin. Zo'n rare voorspellende geschiedenis zit er soms wel in. Ik beschrijf soms situaties, die ik dan een week later meemaak ook, wat ik op dat moment nog niet wist. Dat wil niet zeggen dat ik een helderziende ben, hoor, maar het is zo nauw met elkaar verweven bij mij, dat die dingen gebeuren.

- *In de bundel* Met man en muis *komen twee gedichten voor over Marianne Moore en Wallace Stevens, twee dichters, die je blijkbaar ook hebben beïnvloed. Wat trok je bij deze dichters aan?*

- Bij Marianne Moore zeker het gebruik van de alledaagse dingen, wat zij heel sterk heeft. Wallace Stevens vind ik een veel geslotener, een veel moeilijker dichter. Ik denk dat dat meer de vorm was waarin hij schreef. En een paar opmerkingen, die hij maakte over de werkelijkheid, 'de engel van de werkelijkheid' en zo. Dat trok mij aan. Die zin vooral in dat gedicht. Wallace Stevens heeft een grote invloed gehad op Kouwenaar, althans Kouwenaar is een bewonderaar van hem. Maar ik neig meer naar de Marianne Moore-kant. En dan is er het Amerikaans ook, het gemak waarmee ze met hun taal omspringen, of het ogenschijnlijke gemak.

- *In je gedichten en in je proza gebruik je steeds dezelfde taal, de gewone spreektaal. Maak je een principieel onderscheid tussen poëzie en proza?*

- De techniek is uiteraard heel anders. Je moet toch altijd een verhaal vertellen, waar ik altijd mee bezig ben. Je moet naar bepaalde wetten luisteren. Ook poëzie luistert natuurlijk naar bepaalde wetten, maar daar werkt het toch anders, dat is veel directer voor mij. Poëzie, dat gebeurt op het moment. Maar voor een verhaal heb je een veel langere tijd en aanloop nodig. Ik ben nu aan een boek bezig, en daar heb ik gewoon een jaar over gedacht voor ik de eerste regel op papier durfde te zetten. En nu zit ik er middenin. Nu gaat het wel aardig. In mijn vroegere boeken speelde ik iets meer met de taal. Dat doe ik nu niet meer overigens. Als ik er nu naar kijk, *Het leven is vurrukkulluk* weet je wel, die woordgrapjes of die fonetische dingen vind ik zo een beetje kinderachtig achteraf gezien. Toen op het moment vond ik het wel aardig om te doen maar het is een soort speelsheid van mij, er zit geen systeem achter. Ik had heel mijn leven geen systeem nodig.

- *In verband met die woorspelletjes hebben verscheidene critici geschreven over een invloed van Raymond Queneau en zijn* Zazie dans le Métro. *Maar je had vroeger al woorden met een speciale spelling gebruikt, o.m. in* Eendjes voeren *en ook in* Een standbeeld opwinden.

- Ik heb dat gedaan voor ik van Queneau wist. Je kunt wel zeggen dat ik het zelf bedacht heb. Het is eigenlijk ook het puzzelen, horen hoe een woord klinkt en dat dan op die manier opschrijven, wat hij tenslotte ook heeft gedaan. Maar hij heeft het veel consequenter gedaan dan ik. Voor mij is het echt een grapje zo nu en dan en ik doe het nu helemaal niet meer, zoals ik je zei. Ik heb het losgelaten. Ik heb

wel Queneau gelezen voor ik *Het leven is vurrukkulluk* schreef, maar het is niet onder zijn invloed dat ik die roman heb geschreven. Ik zal je precies zeggen hoe ik dat idee kreeg. Het had twee redenen eigenlijk. Ik dacht: ik moet nu eens een boek schrijven, want ik wil geld verdienen met schrijven. Heel reëel. En met poëzie verdien ik niets. Met verhalen verdien ik ook heel weinig. Dat brengt ook niet veel op. Ik wil ook niet mijn hele leven journalist zijn, mijn hele leven stukjes voor kranten schrijven. Dus ik moet een boek schrijven en dat hoek moet succes hebben. Maar ik kan niet voorspellen of het succes heeft. Succesformules weet ik niet hoe die in mekaar zitten. Maar het werd dus wel een succes. En dat gebeurde in een serre in de Vondelstraat, grenzend aan het Vondelpark. Dus daar begon het boek. Je kunt zeggen dat het meisje, dat in het boek voorkomt, enigszins beïnvloed is door Zazie, maar zij is ouder dan Zazie, minder onschuldig. Die invloed is er dus enigszins, maar wel ver te zoeken. Je kunt niet zeggen dat het een epigonistisch werk is in ieder geval.

- *Je bent niet iemand die aan de weg timmert. Sommige van je romans werden zelfs als gebruiksliteratuur afgeschilderd. In die romans ben je toch wel creatief met de taal bezig, al was het dan maar met die spellingsinventies. Wat denk je nu zelf over zo een verwijt? Men heeft je ook vaak verweten dat je oppervlakkig bent*.

- Ja, ach, als dat een verwijt is. Ik ben wel een beetje oppervlakkig, ja. Het lukt mij niet altijd om het heel serieus te nemen. Wel als ik aan het werk ben, hoor. Maar ik denk ook wel vaak, ik zou net zo goed iets anders kunnen zitten doen. Maar ik hou toch wel van schrijven. Dus daarom wordt het toch wel schrijven altijd. En die gebruiksliteratuur of wegwerpliteratuur, enfin, al die boeken zijn er nog en zijn nog in druk en worden nog verkocht, dus ik vind het niet erg om ze weg te werpen.

- *Dat verwijt van oppervlakkigheid, daar heb je eigenlijk zelf aanleiding toe gegeven door het schrijven van versregels als 'ik wil wel graven naar poëzie maar niet te diep'. Heb je ook niet de indruk dat je poëzie niet goed gelezen wordt en dat men zich alleen houdt aan de schijnbare eenvoud ervan?*

- Dat weet ik niet. Dat is iets dat mij misschien wel eens opbreekt. Ik wil daar nooit gewichtig over doen. Ik wil daar niet meer van maken dan het voor mij is. En die houding, die heb ik in het verleden misschien wel iets te veel laten gelden. Ik heb er een beetje te nonchalant over gesproken. En dat gaat dan een eigen leven leiden.

Dat achtervolgt je dan voor de rest van je leven. Ik moet misschien wat voorzichtiger zijn met dat soort uitlatingen. Het was ook uit een zekere onzekerheid, ongetwijfeld, die ik had, vroeger toch wel, wat het nou precies was, of het wel goed was, of slecht. Nu kan me dat niet meer schelen. Ik weet nog steeds niet hoe goed het is, in welke orde het staat in de literatuur, op welke plaats het komt, maar het interesseert mij niet meer. Ik denk dat ik vroeger eigenlijk zo ambitieus was dat ik dat graag toedekte door nonchalance en onverschilligheid. En dat soort uitpakken gaat dan inderdaad een eigen leven leiden. En daar word je voortdurend aan opgehangen, zoals ironie, melancholie, oppervlakkigheid, dat soort codewoorden, die ik niet voel dat dat helemaal waar is. Maar het is heel moeilijk om te zeggen dat je eigen werk misschien toch wel iets dieper gaat dan men zegt. Althans ik heb daar grote moeite mee. En dan word ik heel schichtig.

- *Maar men moet bij jou niet tussen de regels lezen*.

- Nee, dat is totaal niet nodig, want daar zul je niets vinden. Er staat echt wat er staat. Ik hoop dat mensen er zich mee amuseren, zonder dat ik nou direct amusementsliteratuur schrijf. Maar wat het proza betreft, hecht ik veel waarde aan de techniek van het vertellen. Hoe het in mekaar steekt. Dat vind ik heel belangrijk. Dat zal iedere schrijver trouwens wel vinden.

- *Ja, laten we het nu even over je techniek hebben. Het verhaal* Een ellendige nietsnut *begint in de derde persoon, maar in de tweede paragraaf schakel je over naar de ik-vorm. Geregeld wordt het ik-verhaal verder onderbroken door een paragraaf met commentaar in de derde persoon. Waarom deze afwisseling van persoon?*

- Kennelijk is dat een zwakke plek in het verhaal, nu ik er over nadenk. Maar ik had kennelijk behoefte om de hoofdfiguur te commentariseren, om afstand van hem te nemen, wat altijd de moeilijkheid is bij ik-verhalen. Je kunt de hoofdfiguur niet alles laten denken wat jij denkt. Dat is het beroerde. Tenzij je een heel knappe schrijver bent. Ik ben nu een boek van Naipaul aan het lezen, zijn laatste boek, *A Bend in the River* en daar heeft hij dus een ik-figuur, een intelligente man wel, maar niet bijzonder intelligent, terwijl de schrijver natuurlijk heel intelligent is, en dat weet hij toch zo te schrijven dat je vergeet dat het die man is, die aan het woord is, dat er toch iets meer overkomt. Dat vind ik ontzettend knap. Dat vind ik altijd een groot probleem, hoe je je figuren kunt opladen met jezelf,

zonder dat ze rare echo's van jezelf worden. En ik denk dat ik daar toen met dat probleem worstelde op dat moment. Ik zou het zo niet meer doen. Ik vind het ook een beetje pretentieus. De schrijver als een soort god boven zijn figuur laten zweven. Het is niet erg eerlijk tegenover de figuur.

- *Wat bedoelde je eigenlijk met de titel* Een standbeeld opwinden? *Was dat bedoeld als een reactie tegen verstarring of tegen het officiële?*

- Nee, helemaal niet. Hier moet ik bekennen dat ik soms een beetje onnozel ben. Het was een mooi beeld dat me inviel. Hoe ik dat nu precies voor me zag, 'een standbeeld opwinden, in de grijze namiddag' of zo iets, dat staat in het titelgedicht. Ik zat in Parijs toen. Ik zag een beeld voor me in het Luxembourg en daar denk ik dan aan. En het opwinden. Ja Lucebert heeft het op zijn omslag geïnterpreteerd als iets wat echt mechanisch opgewonden wordt. Maar voor mij had het meer een erotische betekenis. Een koele vrouw of zo, die moet opgewonden worden. Heel platvloers. Je moet er niet veel achter zoeken, hoor.

- *In 1950 ben je inderdaad naar Parijs gegaan. Daar zaten toen ook Simon Vinkenoog, Rudy Kousbroek, Hans Andreus, Hugo Claus, Appel en Corneille. Waarom trokken jullie allemaal daarheen? Hield dit verband met het existentialisme dat toen in de mode was?*

- Nee, dat was er toevallig toen wij daar waren. Je moet niet vergeten dat het niet zo lang na de oorlog was en Parijs de dichtstbijzijnde grote stad was en die leek al behoorlijk ver weg. Ik ging daar liftend naartoe. De treinen deden er trouwens tien uur over toen, om van Amsterdam naar Parijs te komen. Dat was de dichtstbijzijnde buitenlandse grote stad en met een enorme renommee. Vroeger was Parijs de gedroomde kunstenaarsstad. Maar het had dus niets met het existentialisme te maken. Dat ontdekten wij pas toen wij daar waren, dat er daar een filosofische beweging aan de gang was.

- *Maar sporen van het existentialisme vindt men toch wel in je vroege poëzie*.

- Ja, maar dan was het toch meer omdat het in de tijd zat dan dat ik er mij bewust heb mee opgehouden. Wat die dingen betreft, ben ik echt een kind van de tijd. Ik ben helemaal niet filosofisch aangelegd. Sartre vind ik een prachtige prozaschrijver, maar zijn filosofische essays, daar begrijp ik niets van. Nou, af en toe begrijp ik wel eens iets natuurlijk, maar ik ben daar niet geschoold genoeg voor, om Hegel,

en al dat soort, ja... ik kom ontzettend dom uit dit interview. Maar dat geeft niet, ik schaam me voor niets zo heel langzaam.

- *Ik heb toch wel de indruk dat je in je poëzie dieper graaft dan in je proza, althans dan in je romans. Is poëzie voor jou ook een middel tot zelfontdekking of schrijf je wat je al wist?*

- Ja, wat ik onbewust al wist, dat schrijf je natuurlijk altijd. Daardoor ontdek ik wel eens dingen, die dus kennelijk wel in me zitten, maar die op dat moment nieuw voor me zijn. Maar of het nu een continue speurtocht naar mezelf is, dat betwijfel ik. Wat ik schrijf, zijn mijn reacties op dingen. Dat laat ik mij niet afpakken.

- *De jazz heeft jou in de beginjaren toch ook wel beïnvloed. Maar toch heb je nooit echte jazz-gedichten geschreven*.

- Dat lijkt mij ook iets onmogelijks. Ik denk dat het solo-karakter, dat de grote solisten dan hebben, mij wel als voorbeeld heeft beïnvloed. Maar je kunt niet zeggen dat muziek, althans in mijn geval, je verder beïnvloedt. Ik heb wel grote bewondering gehad voor sommige jazzmuzikanten, vanwege hun worsteling eigenlijk, echt tegen alle klippen op moeten vechten je hele leven lang. Meestal duren die levens ook niet zo lang. Altijd in clubs moeten optreden, altijd besodemieterd worden, aan de junk raken, een rotleven, maar toch doorgegaan altijd, dat heb ik echt bewonderd. Dat doe ik nog.

- *Komt jouw voorkeur voor de parlandotoon en voor het understatement niet van William Carlos Williams?*

- Ongetwijfeld. Ik denk dat die, als ik nou dichters noem die echt direct van invloed zijn geweest, misschien wel de eerste is die ik zou willen noemen en misschien ook wel de enige. Zijn *Paterson* heb ik gelezen en herlezen.

- *Nu we het toch over invloeden hebben, je verhaal* De jongen met het mes *heeft mij wel doen denken aan het verhaal* De man met de messen *van Heinrich Böll. Is daar geen leesherinnering die daar gespeeld heeft?*

- Het enige wat ik van Heinrich Böll heb gelezen, en dan nog maar halverwege, is *Biljarten om halftien*. Maar dat verhaal ken ik helemaal niet. Misschien heeft hij mij gelezen? Ik ken niets van Böll. Ik zou het anders onmiddellijk toegeven. Nou kijk, mijn nieuw boek zou over een schilder gaan, en dat vertelde ik in Finland aan een Finse journalist. Die was met een interview bezig, en ik dacht, ja ik zal maar wat zeggen, dus ik gaf hem de titel maar, *Het lege doek*. Toen kwam

hij de volgende dag naar mij toe en zei mij: ‘Dat is de titel van een boek van Moravia.’ En toen schrok ik mij een ongeluk, echt. Toen bleek dat er zo een Engelse vertaling bestaat. Ik schrok toen erg. Ik dacht, verdomd, *Het lege doek* vind ik een mooie titel. Dat slaat precies op wat ik wil schrijven. En nu is Moravia me voor. Maar toen is later gebleken dat het in het Italiaans toch heel anders heet.

- *Ik heb jouw boek ergens aangekondigd gezien, maar toen heette het* Het lege boek *meen ik*.

- Ja, ik had een column in de HP en die heette ‘Het lege boek’. En toen was die column afgelopen. Ik had geen zin meer. Dat was een boek in wording, wat ik aan het schrijven was. Maar toen was ik er niet meer tevreden over. Ik dacht, ik wil niet over een schrijver weer, dus moet het maar een schilder worden, en daarom noem ik het *Het lege doek*. Materiaal uit die columns gebruik ik wel voor mijn boek. Er zitten echt wel een paar heel goeie dingen in, vind ik zelf, en het is zonde om die weg te gooien, alleen moet ik zorgen dat ze er goed in passen, enfin dat is een technisch probleem. En die titel *Het lege doek*, daar heb ik ook weer van afgezien hoor. Als werktitel gebruik ik hem nog wel, maar ik denk niet dat het de uiteindelijke titel wordt.

- *Je schrijft altijd over figuren, die mislukt zijn. Gaat het deze maal over een mislukte schilder?*

- Nee, deze maal is het een totaal geslaagde schilder, die in het internationaal circuit zit van galeries en musea, zo'n topfiguur. Een man die een vriendje is van alle directeuren. En die moet natuurlijk inzien dat zijn leven op tulpenhandel berust, en dat moet een schokeffect teweegbrengen. Er gebeuren een heleboel andere dingen ook. Maar dat is het thema. En dan komt hij voor een leeg doek te staan, terwijl hij altijd lege doeken schilderde omdat dat lekker in de markt lag. Maar dan weet hij het opeens echt niet meer. Dan is er weer een andere gebeurtenis van buitenaf, die plaatsvindt. Ja, en ik weet nog niet of hij dan bij een volgeschilderd doek eindigt. Daar ben ik nog niet uit.

Tot nu toe heb ik altijd over mislukte mensen geschreven omdat ik geslaagde mensen oninteressant vind. Nu schrijf ik wel over een geslaagd kunstenaar, maar die ga ik wel laten mislukken. De ambitie van mensen is veel duidelijker herkenbaar in hun mislukken dan in hun lukken. Het net niet halen van wat je beoogd hebt, dat is veel interessanter, vind ik, om over te schrijven tenminste, dan over iemand die het allemaal wel haalt. Want dat is voorspelbaar. Het zijn een soort omgekeerde helden.

- *In een verhaal als* Een ellendige nietsnut *verwerk je dus niet een gevoel dat op jezelf slaat*.

- Nee, maar het is wel iets dat heel dicht bij je ligt. Er hoeft maar dit te gebeuren of het lot kan zo een wending nemen dat al je dromen weg zijn. Maar ik had nooit het gevoel dat ik dat was, nee. Anders zou ik er niet kunnen over schrijven, denk ik, als ik het wel was. Dan zou ik ook mislukt zijn.

- *Je verhalen geven wel de indruk van erg autobiografisch te zijn, van een beleefde realiteit weer te geven. Komt er eigenlijk veel fantasie bij te pas?*

- Het is allemaal bedacht. Ik wil niet zeggen dat ik niet soortgelijke dingen meemaak, maar die zijn toch anders en die ervaar ik ook heel anders. In al die verhalen is er geloof ik niets bij - nou, er zal wel ergens iets zijn - waarvan ik kan zeggen, o ja, dat was toen en toen maakte ik dit mee en dat vind ik nu in dit verhaal terug. Het is echt fictie.

- *Nu, dat was dan een compliment voor jou*.

- Ja, ik ben ook heel blij dat je dat zegt.

- *Maak je voor het schrijven van een roman vooraf een plan?*

- Dat heb ik nu voor het eerst van mijn leven gedaan en nu gaat het ook heel moeizaam. Ik zou maar beter geen plannen maken, geloof ik, want ook het plan verandert, heb ik gemerkt. Ik had het echt prachtig uitgedokterd, in veertien hoofdstukken. Die figuur moet er op dat moment inkomen en noem maar op, omdat het een wat veel omvattende roman was, met meerdere figuren eigenlijk, verschillende levenslopen die door elkaar lopen. Voor mijn doen is het een ernstige roman. Maar ik kan niet lang, want ik val altijd terug om een grapje te maken. Deze keer is het echter geen satire.

Maar ik merk wel dat het plan al niet meer werkt. Ik moet weer een ander plan opvatten. En de figuren, die ik als bijfiguren in het plan heb gezet gaan opeens een veel belangrijker rol aannemen. Maar dat is de spanning van het schrijven.

- *Gewoonlijk zijn je hoofdfiguren anti-helden*.

- Ja, helden vat ik heel letterlijk op. Figuren uit de geschiedenis waarvan ze ons hebben wijsgemaakt dat zij helden zouden zijn. Een held dat is Caesar of Napoleon, dat soort engerds. En dat kan ook op andere gebieden. Zo beschouwd zou je ook ingenieur Philips een held

kunnen noemen, de grote self made man. Een held is iemand, die zich zo goed en zo kwaad mogelijk door het leven slaat, denk ik. In die zin zijn wij allemaal anti-helden, vermoed ik.

- *In* Het gangstermeisje *heb je gestreefd naar het samengaan van film en literatuur. Het gangstermeisje zelf is een filmelement en het Amsterdamse gedeelte is literatuur. Maar je hebt wel een roman geschreven en die later omgewerkt tot een filmsscenario. Heb je er nooit aan gedacht om een tussenvorm te schrijven, een soort cinéroman zoals Alain Robbe-Grillet heeft gedaan met* L'année dernière à Marienbad *of zoals Ivo Michiels deed met* Een tuin tussen hond en wolf?

- Nee, want dat gaat van een vrij theoretische opvatting van literatuur uit. Dat had ik niet op die manier kunnen doen. De manier waarop het nu gebeurt, is hopeloos, hoor. Ik was tegelijkertijd bezig het filmscenario te schrijven en het boek. Daar werd ik echt schizofreen bij. Maar ik zou nooit een boek direct als filmscenario willen schrijven. In Nederland is ook de traditie niet groot op dat gebied, in Frankrijk misschien wel. Het trekt mij echter niet aan. Ik zou zo veel dingen weg moeten snijden dan, die mij interesseren, zoveel leven eruit moeten halen en zo ontzettend moeten styleren, dat is een manier die mij niet ligt.

- *Je sprak net over styleren. In je romans gebruik je ook weer de gewone spreektaal en laat je alle literaire franjes weg. Ik heb de indruk dat je bewust geen literatuur, in de traditionele, enge zin van het woord, als belletrie dus, wil maken*.

- Nee, dat klopt. Maar dat is niet zo zeer een bewuste wil. Dat is niet alsof er een keuze voor mij zou zijn, dit wil ik wel en dat wil ik niet. Het is gewoon de enige manier waarop ik kan schrijven. En dan kan ik wel achteraf gaan theoretiseren, maar terwijl ik schrijf is dat er niet bij. Dat komt mij van nature aanvloeien op die manier. Alles is zeer egocentrisch, allemaal op mijn eigen leven gericht. En opvattingen, theorieën zijn voor anderen, vind ik. Theorieën interesseren mij niet. Ik kan er niets mee doen. Het staat ver van het werk zelf af. Het is een soort babbelzucht van sommige mensen, de goede niet te na gesproken, maar ik kan er echt niets mee doen. Ik weet niet waar het over gaat.

- *Nieuwe vormen in de literatuur interesseren je dus niet?*

- Als het geschreven is, interesseert het me wel, maar het theoretiseren erover interesseert mij niet.

- *Maar ik bedoel voor jezelf, zelf zoeken naar nieuwe vormen*.

- Ik ben op dat gebied erg traditioneel ingesteld, geloof ik. Mensen als Polet, Vogelaar, van Marissing en Robberechts, daar zie ik best de kwaliteiten van in sommige gevallen, maar dat is heel ver van mijn bed.

- *Je hebt al gezegd dat al wat je schrijft dicht bij je leven staat. Is schrijven nu voor jou een verslag uitbrengen over je ervaringen in de hoop dat anderen daar wat zullen aan hebben, of schrijf je om zelf te begrijpen wat je hebt meegemaakt?*

- Het laatste eerder. Het mag wel op een verslag lijken, maar het is geen echt verslag, zoals ik daarstraks al zei. En het is zeker niet om de mensen iets te leren, want dan kun je beter predikant worden of zo, of politicus misschien. Dan zou ik ophouden schrijver te zijn op dat moment. Als het al iets is, dan is het eerder om mezelf iets te leren misschien.

- *In je vroegere gedichten was er een gemakkelijke ontroerbaarheid en een weemoedige ondertoon aanwezig. Later is die melancholie geëvolueerd naar het sarcasme en ook is je poëzie minder zangerig geworden*.

- Het gevaar van alle melancholie is dat het soms sarcasme wordt. Het woord melancholie bevalt me ook al lang niet meer, hoor. Onder die noemer worden langzamerhand zoveel dingen gevangen. Het is een ongrijpbaar iets. Melancholiek, dat ben ik inderdaad nog wel eens, maar wat betekent dat nog? Daarmee ben ik nog geen groot schrijver natuurlijk. De Russen, die waren wel bekende melancholici, maar dat waren wel grotere schrijvers, mensen als Tjechov en Toergenjev.

- *In de jaren zestig is het zwaartepunt in je schrijverschap van de poëzie naar het proza overgegaan*.

- Het proza is mij steeds meer gaan interesseren. Het heeft mij van het begin af aan geïnteresseerd, hoor. Ik ben wat dat betreft op twee manieren beïnvloed. Het proza is een grotere strijd ook om te doen voor mij. Het is iets waar ik meer tanden in kan zetten dan ik dat in poëzie op dit moment kan. Ik heb een tijd lang gedacht dat poëzie mij te gemakkelijk af ging. Dat deed het ook een tijdje. Zo af en toe springt er weer een gedicht uit, opeens, wat, vind ik zelf, wel goed is, wat niet dat gemakkelijke heeft. Als proza makkelijk wordt, val je

heel gauw door de mand, ook voor jezelf. Je kunt je altijd vergissen in jezelf, maar je hebt sneller in de gaten waar het misgaat dan bij poëzie, vooral wanneer het op gevoelentjes drijft zoals het bij mij wel eens deed vroeger.

- *In je boeken, zowel in je poëzie als in je proza, schijnt alles altijd toevallig te gebeuren. Er is meestal geen causaal verband tussen de gebeurtenissen. Is dat de indruk die je van het leven hebt?*

- Ja, ik heb steeds de indruk dat alles toevallig gebeurt. Alleen moet je wel erg hard over het woord toeval gaan nadenken. Er zijn natuurlijk dingen waarvan je denkt, dit kan geen toeval zijn, maar ik heb geen enkele aanwijzing dat het geen toeval is. Dus ik denk inderdaad dat het allemaal toevalskwesties zijn in het leven.

- *Je hebt ook wel cursiefjes geschreven. Sommige zijn verzameld in de bundel* Waar is Remco Campert? *Welke plaats nemen deze cursiefjes in je oeuvre in? Welke waarde hecht je eraan?*

- Ik heb het mijn hele leven al gedaan, een soort van journalistieke arbeid. Het komt zeker niet in de eerste plaats. Als er een soort hiërarchie zou zijn, zou denk ik voor mijn gevoel eerst het proza komen, misschien omdat ik dat nog het minst goed kan, daarnaast bijna poëzie en het krantenwerk, want ik zie dat toch gewoon als journalistiek werk, dat komt toch een aantal passen daarachter. Het mag ook weggegooid worden allemaal, wat mij betreft.

- *Je hebt de P.C. Hooftprijs gekregen voor je poëzie. Vind je niet dat je poëzie het belangrijkste deel van je oeuvre is?*

- Ik denk dat het literair historisch gezien, maar zo kan ik niet kijken alleen, dat dat wel waar is, ja. Tot nu toe. Nu heb ik nog tien jaar, of vijftien jaar, hoop ik, om het proza ook die plaats te geven.

- *Als prozaschrijver ben je vroeger wel beïnvloed geweest door F. Scott Fitzgerald*.

- Enigszins wel, vroeger. Zeker in sommige verhalen, maar dat heeft toch niet zo lang geduurd, die invloed. Dat ik het zo vaak over mislukte figuren heb, kan er wel mee te maken hebben. Er was zo een Amerikaanse literatuur, van dronkelappen, *Lost Weekend* van Charles Jackson, dat heeft me ook enigszins beïnvloed. Maar daar ben ik wel over heen. Dat was ook een erg romantisch idee van me, dat mensen die aan de zelfkant leven interessanter waren dan anderen, ook de romantiek van de zelfkant speelde daarin mee. Maar daar ben ik wel

achter gekomen dat dat misschien niet zo romantisch is. En dat er ook niet mee te werken valt, met die opvatting.

- *In de jaren zeventig heb je bitter weinig gepubliceerd. Heb je toen een crisis doorgemaakt? Was die misschien ook te wijten aan een toenemende zelfkritiek?*

- Kennelijk ja. Dat had er ook wel mee te maken, of laten we zeggen, in tijden van crisis, die bestaan alleen maar uit zelfkritiek. Het is een soort machteloosheid. Dan denk je, het is allemaal niks, ik kan het niet meer, en heb ik het eigenlijk ooit wel gekund? Het is zeker geen leuke periode. En het heeft echt heel lang geduurd. Zodanig dat je alleen het hoogst noodzakelijke nog net met moeite kon.

- *Je hebt wel enkele programmatische gedichten geschreven zoals 'Credo'. Dat is toch wel vreemd voor iemand, die blijkbaar niet aan regels gelooft*.

- Ik heb dus kennelijk toch de behoefte om zo af en toe iets vast te stellen, iets te markeren. Maar vraag me niet hoe het ene met het andere rijmt, dat weet ik niet. Er zijn twee elementen in mij: één die denkt, nou ik laat het allemaal maar over me komen, en dan is er een ander element dat daar toch af en toe een les uit wil trekken. Dat is niet uit te roeien.

- *Waarom koos je voor je verzamelbundel de titel* Alle bundels gedichten *en niet Verzamelde gedichten? Waarom heb je de verspreide en niet eerder gebundelde gedichten daar niet bij gevoegd?*

- Als ik dat gedaan had, dan had ik het ook *Verzamelde gedichten* genoemd. Maar ik wou alleen maar die bundels bij elkaar omdat ik de dingen, die ik niet in die bundels had opgenomen, kennelijk toch de moeite niet waard vond. Ik vind dat echte 'Verzamelde gedichten' aan het einde van je leven moeten komen, of dat moet een ander maar uitzoeken als je al dood bent. Maar om dat bij leven al af te werken als een soort pasklaar monument voor jezelf, dat kun je niet doen. Daarom heet het zeer bewust *Alle bundels gedichten*.

- *Je laatste dichtbundel heet* Theater. *Is dat ook niet ironisch bedoeld, want je hebt toch altijd een afkeer van het theatrale gehad?*

- Ja, dat heeft een dubbele lading ook in dit geval. Het is theater, en ik bewonder theater erg, wat we doen, is theater. Poëzie is jezelf opvoeren als dichter, dat is theater, zowel in de slechte als in de goede betekenis van het woord.

- *Ik wil nog even terugkomen op die regel 'indien ik niet zo van schrijven hield, dan had ik het niet gezien', die in deze bundel voorkomt. Het schrijven beïnvloedt dus ook je leven, maar het gaat in elk geval niet zo ver dat je leeft in functie van je schrijverschap*.

- Nee, zeker niet. Ik ben daar niet helemaal uit, hoor, wat je me nu vraagt, hoe dat elkaar wederzijds beïnvloedt. Het heeft wel erg veel met elkaar te maken. Maar het is misschien ook één van die geheimen, waar ik maar niet achter moet komen. Schrijven komt zeker niet in de plaats van leven. Als ik moest kiezen wat ik zou willen opgeven, dan maar het schrijven.

- *Bij het lezen van sommige romans zoals* Het leven is vurrukkulluk *en* Tsjeempie *krijg je de indruk als lezer dat jij zelf veel plezier hebt beleefd aan het schrijven van die boeken*.

- Zeker aan *Tsjeempie*. Dat heb ik echt beschouwd als een luchtig boekje dat ik zin had om te schrijven om allerlei mensen te paljeren. *Het leven is vurrukkulluk* geeft ook een gevoel van zaligheid weer. Het was een heel mooie zomer toen. Ik voelde me fantastisch. Dat heeft er zeer direct mee te maken. Ik had net iets moeilijks achter de rug. Als ik ademde dacht ik: nou, het leven is vurrukkulluk. Dat is ook de eerste zin in het boek. En zo is dat boek ontstaan.

- *De roman* Tsjeempie *is een satire, waarin we heel wat schrijvers zoals Harry Mulisch, Simon Vinkenoog en Gerard Reve kunnen herkennen. Maar je bent helemaal niet scherp in die satiren. Je gaat echt niemand helemaal belachelijk maken en zeker niet afmaken. Waarom schrijf je dan zo een satire?*

- Uit interesse voor de stijl eigenlijk, hoe je schrijft of hoe anderen schrijven. Het is geen polemiseren wat ik daar doe. Het is een parodie, vrij onschuldig van karakter. Ik heb niet de behoefte om iemand, die ik waardeer als schrijver of niet, af te kraken. Maar ik kan wel bepaalde stijlen imiteren. Ik heb een zekere imitatiekant. *Tsjeempie* is op zichzelf al een soort imitatie van de roman *Candy* van de Amerikanen Southern en Hoffenberg. Ik wou een soort Nederlandse *Candy* maken, maar dan veel meer op literatuur gericht.

- *Is de humor voor jou het belangrijkste element in je romans?*

- Ik weet niet of dat het belangrijkste is, maar het is voor mij vaak een reddend element, dat ik de boel een beetje op losse schroeven kan zetten. Ja, relativeren is ook zo een term, waar ik een beetje van geschrokken ben. Ik ben er niet op uit om alles te relativeren. Maar er

is iets in mijn aard dat mij daar altijd sterk toe noopt. Om het te doen. Zo van: ach ja, wat maakt het uit. We leven toch aardig. Op die manier een beetje. Literatuur moet dan ook weer niet het belangrijkste ter wereld voor me worden. Intussen schrijf ik toch al heel mijn leven. Het zal dus toch wel erg belangrijk voor me zijn.

Eddy van Vliet

Geboren te Antwerpen op 11 september 1942. Studeerde aan de Vrije Universiteit te Brussel. Doctor in de rechten en licentiaat in zee- en luchtvaartrecht. Werkzaam aan de balie te Antwerpen.

Publiceerde: Het lied van ik (1964), Duel (1967), Columbus tevergeefs (1969), Van bittere tranen kollebloemen e.a. blozende droefheden (1971), De vierschaar (1973), Het grote verdriet (1974), Na de wetten van Afscheid & Herfst (1978), Poëzie is een daad van bevestiging (1979, bloemlezing, in samenwerking met C. Buddingh'), George Grard (1979), Glazen (1979), Is dit genoeg: een stuk of wat gedichten. Deel I en II. (1981, bloemlezing, in samenwerking met C. Buddingh').

Bekroond met de Reina Prinsen Geerligsprijs in 1967, de Arkprijs van het Vrije Woord in 1971, de Jan Campertprijs in 1975 en de tweejaarlijkse poëzieprijs van De Vlaamse Gids in 1980.

Dit gesprek verscheen in november 1980.

- *Eddy, je schrijft meestal een poëzie die direct aansluit bij de realiteit. Dat was zeker het geval met de bundels, waarin je sterk geëngageerde gedichten hebt verzameld en nadien toch ook bij de meer autobiografische bundels. Nochtans ben je gedebuteerd met een meer irreële poëzie. In de gedichten uit je eerste bundel* Het lied van ik *is er sprake van kabouters, heksen, nimfen, koning en koningin, allemaal elementen uit de sprookjeswereld*.

- Die gedichten zijn geschreven toen ik nog vrij jong was, achttien, negentien jaar. Op dat ogenblik was poëzie voor mij meer een vlucht uit de realiteit. Het was een aparte wereld, een soort sprookjeswereld. Poëzie had toen niets te maken met de werkelijkheid. Er staat o.m. een gedicht in over Paul Klee, dat was de wereld, die ik op dat ogenblik aanvoelde. Het is pas eerst met ouder te worden en met echt geconfronteerd te worden met de werkelijkheid dat mijn poëzie is gaan veranderen. Ik ging aanvoelen dat die poëzie geen wortels had in de realiteit. Het werd dus bijna een noodzaak om daarover te schrijven.

- *In deze eerste bundel komt ook een drang naar zuiverheid tot uiting. Er is vaak sprake van wit, maagd enz*.

- Ja, dat hangt samen met die irreële wereld, die sprookjeswereld, eigenlijk een volledig maagdelijke wereld. Zoals vele dichters, en zeker dezen van voor zestig, vond mijn poëzie zijn oorsprong in de irrealiteit. Ik denk dat er ook een zekere invloed was van bepaalde gedichten van Paul Snoek. Vooral dan deze uit zijn eerste bundels, waarin hij een irreële wereld beschrijft. Ik denk dat je het daar zou kunnen bij laten aansluiten. Het is heel eigenaardig dat dit nooit door de kritiek is gezien, die invloed van de eerste bundels van Snoek, zoals *Archipel, Noodbrug, Aardrijkskunde*. Het gedicht ‘Totem’ van Snoek bijv., daar heeft mijn eerste poëzie veel mee te maken.

- *De titel van je volgende bundel* Duel *wijst reeds op de strijd van het individu met de werkelijkheid, en alles wat dit met zich meebrengt aan twijfels, angsten en ontgoochelingen. Dit zou men eigenlijk het hoofdthema van heel je werk kunnen noemen*.

- Dat denk ik wel, tot en met de laatste bundels. Je zou bijna al de bundels ‘Duel’ kunnen noemen. Dit duel vind je ook in mijn geëngageerde poëzie, enerzijds een streven naar een betere wereld, een betere realiteit, en anderzijds daaraan gekoppeld de ontgoocheling. Dat over en weer schommelen tussen deze twee gevoelens vind je praktisch in alle bundels weer. Want ontgoocheld ben je alleen maar

als je hoopt dat iets beter wordt. Je zult dus altijd met een opgaande lijn een dalende lijn vinden. Bijv. het maagdelijk beeld van de vrouw in de eerste bundel zal je vernietigd vinden in *Duel*. En zo is dat met alle thema's.

- *Maar in* Duel *heb je op het einde toch weer een opgaande lijn met de vijfde en laatste cyclus, die je 'Het overwinningslied' hebt genoemd. Die bundel eindigt met de regels 'dat ik de twijfelaar / tegen de muur heb gezet.' Je hebt daar blijkbaar op dat ogenblik je twijfels overwonnen en definitief voor het engagement gekozen*.

- In de bundel *Duel* vind je de kern van dat engagement in enkele gedichten al terug. In bepaalde gedichten waarin allusie wordt gemaakt op Dresden bijv. Er zijn nog enkele gedichten waarin geopteerd wordt voor het engagement, maar waarin het engagement eigenlijk nog sterk gekoppeld wordt aan het ik. Want in dat gedicht over Dresden spreek ik ook over mezelf. Het is een soort identificatie tussen die bombardementen op Dresden en de schrijver zelf. Maar de echte geëngageerde poëzie komt pas eerst in de derde bundel voor. Nu is het wel zo dat op het einde van *Duel* dat overwinningslied wat geforceerd is. Men gaat uitroepen dat men zijn twijfels heeft overwonnen om zichzelf te overtuigen. Dat zit zeker in die laatste cyclus met in bepaalde gedichten zelfs een soort cynisme, zoals in het gedicht 'Ik heb bloemen op de markt gekocht'. In dat korte gedicht, waarin ik verklaar dat geluk te hebben gevonden voel je meteen de realiteit ervan en impliciet dreiging van de ontgoocheling.

- *Wat heb je bedoeld met de titel* Duel? *Gaat het om de strijd van het individu met de werkelijkheid?*

- Enerzijds wel, maar ook die innerlijke strijd tussen realiteit en irrealiteit, de dichter ten aanzien van de maatschappij, van de werkelijkheid. Ook het duel dat hij in zichzelf voert tussen het positieve en het negatieve, het opbouwen en de ontgoocheling.

- *In deze bundel heb je ook de schoonheid willen overaccentueren*.

- Ja, maar dat is ook weer een ambivalente houding. Enerzijds wordt de schoonheid onder woorden gebracht, bezongen, maar tegelijkertijd zitten er ook al de kernen in van de lelijkheid. Het is dus altijd de strijd tussen twee tegenovergestelde elementen. Ik denk dat deze poëzie in de manier van verwoorden - niet wat de inhoud betreft - nog aansluit bij het meer esthetische, meer bij de poëzie van 'Het lied van ik', en dit dan vooral voor wat de woordkeuze betreft.

- *In je derde bundel is het sociaal engagement dan helemaal doorgebroken. De titel* Columbus tevergeefs *heb je zeer bewust gekozen. Welke betekenis heeft die titel voor jou?*

- Die heeft eigenlijk drie betekenissen. Columbus staat daar symbool voor drie verschillende zaken. Vooreerst staat hij voor de dichter zelf. Dichten is een vergeefse daad. Ten tweede staat Columbus als algemeen aanvaard ontdekker van Amerika. Er zijn een aantal gedichten die een aanval zijn op Amerika, op de staat als dusdanig, die Vietnamgedichten bijv. en het gedicht over Amerika zelf, waar ik zeg dat de ontdekking van Amerika tevergeefs is geweest, want wat Amerika ons gebracht heeft is ellende, oorlog enz. En ten derde staat Columbus als symbool van de techniek, van de wetenschap, de vooruitgang, die ook alleen maar ellende heeft gebracht. Dit laatste wordt vooral verwoord in de laatste cyclus die volledig gewijd is aan ecologische problemen, waar de teloorgang van de natuur, van het landschap, door de techniek, wordt behandeld.

- *Er is dus enerzijds wel dat engagement aanwezig, maar anderzijds is er ook al het bewustzijn van de onmacht van het woord. Waarom heb je dan toch nog gedichten geschreven over Vietnam als je toch al de onmacht van het woord dienaangaande had ervaren?*

- Ja, dat is het eeuwige probleem van mensen, die geëngageerd schrijven. Ik denk dat je dat praktisch bij iedereen terugvindt, en zeker in het westen. Enerzijds is men de overtuiging toegedaan, - overtuiging die ik nog steeds heb -, dat men als schrijver een zekere verantwoordelijkheid heeft en mee moet streven naar een bewustwording van de lezer, maar anderzijds ondervindt men dat de respons van dat woord praktisch nihil is. Men voelt zich geroepen om het te doen, maar anderzijds voelt men dat ondanks al die gedichten en protestsongs en marsjen die oorlogen toch maar blijven doorgaan. Naar de stem van de dichter wordt eigenlijk nauwelijks geluisterd. Dit ligt volgens mij enigszins anders bij schrijvers in meer dictatoriale regimes. Ik zeg niet dat men er daar naar luistert, maar men houdt er wel rekening mee, men heeft er angst voor. Vandaar dat men ze ook opsluit, vervolgt enz. Dit betekent natuurlijk niet dat ik het spijtig vindt dat men de schrijvers hier niet vervolgt. Ik stel alleen vast dat men hier in de woestijn roept. Zij hebben tenminste toch nog de voldoening dat hun woord iets losmaakt in die maatschappij.

- *Wat mij opvalt, is dat je taal van bij het begin af aan direct en ongekunsteld was. Dat was de grote troef van de zogenaamde neo-*

realisten, die op deze manier tegen de experimentelen wilden reageren. Jij hebt getoond dat het anders ook kon. Een spel met woorden en het estheticisme hebben jou nooit aangesproken. Heb jij aanvankelijk ook willen reageren op de experimentele poëzie?

- Dat wil zeggen, niet op de experimentele poëzie van de Vijftigers. Ik heb steeds gevonden dat de poëzie van de Vijftigers in het algemeen, zowel van de Vlaamse als de Nederlandse Vijftigers, een poëzie was waar ik mij niet hoefde af te zetten. Ik heb er mij zelfs altijd mee verbonden gevoeld. Waar ik mij wel heb tegen afgezet is de doorgedreven experimentele poëzie in Vlaanderen, niet zo zeer in Nederland, want daar ken je deze nauwelijks. De experimentele poëzie zoals die bij ons geschreven werd rond de groep 'Labris', is in Nederland onbestaand. Dergelijke poëzie staat volledig los van de betekenis van het woord. Voor mij kan het woord niet los van zijn betekenis gezien worden. Vandaar dat ik ook geen enkele voeling heb met het ver doorgedreven estheticisme dat je o.m. vindt bij de neo-experimentelen en ook bepaalde poëzie zoals beoefend wordt door de zgn. Pink Poets. Deze zuiver esthetische opstelling, daar heb ik nooit voor gevoeld. Wel voor het zo exact mogelijk onder woorden brengen van de gevoelens of ideeën, die je wil verkondigen.

- *Maar toch is poëzie voor jou ook een worstelen met het woord. Dat blijkt o.m. uit een gedicht dat heet 'Het woord heet Alva'.*

- Voor mij is er niets zo moeilijk - dat is juist wat ik die neo-experimentelen ook verwijt - als de juiste weergave te formuleren van de ideeën en gevoelens, die je onder woorden wil brengen. Voor mij zijn het geen esthetische problemen, die moeten opgelost worden. Maar wel hoe kan ik onder woorden brengen wat ik eigenlijk wil mededelen?

- *In deze bundel komt niet alleen het gevecht met het woord voor, maar ook het gevecht met de tijd. Je schrijft o.m.: 'de tijd ontbreekt / anders te denken dan / sintetisch en geprefabriceerd'. Je hekelt hier dus ook weer de technische wereld en ook het gehaaste leven. De tijd speelt trouwens een grote rol in je poëzie.*

- Ja, ook in latere bundels en zeker in *Na de wetten van Afscheid & Herfst*. Het steeds voortschrijden van de tijd, die je niet gebruikt zoals je hem wenst te gebruiken. Het ontbreken van de tijd voor de belangrijke dingen van het leven. We worden altijd maar voortgejaagd en de tijd gaat voorbij, een tijd die je zou willen besteden aan hetgeen werkelijk essentieel is.

- *Een gedicht als '21 augustus 1968' heeft ook te maken met het einde van de Praagse Lente*.

- Dit gedicht verwijst duidelijk naar de inval van de Russen in Praag op 21 augustus 1968. Ik denk dat het einde van de Praagse Lente, zeker voor mezelf, maar ook voor een groot aantal schrijvers, die op dat ogenblik politiek geëngageerd bezig waren, een enorme klap is geweest. Eigenlijk is de Russische inval in Praag, als je het nu achteraf bekijkt, het eerste symptoom van de mislukking van de beweging van mei '68. De Praagse Lente, de mei-revolte in Parijs, de Flower Power, heel die beweging van vrijheid, van 'de verbeelding aan de macht'. Daartegenover heeft de staat het leger ingezet. Dit was eigenlijk een duidelijk voorbeeld, dat wanneer men te ver gaat met de illusies van vrijheid, de Staat ingrijpt en zegt: nu is het genoeg. En van dan af is het praktisch in heel de wereld achteruit gegaan. Zowel in het oosten als in het westen is de repressie opgetreden. Men is de klok terug gaan zetten. Voor mij betekende die Russische inval in Praag toch ook het einde van die politiek geëngageerde poëzie. De ontgoocheling, die daar is uit voortgevloeid, is dusdanig groot geweest dat je ineens geconfronteerd wordt met die totale onmacht van de schrijver.

- *Je geëngageerde gedichten zijn nooit pamfletair geweest. Zij hielden meer een verstild protest in*.

- Mijn poëzie is nooit pamfletair geweest, met uitzondering van enkele gedichten, die echter niet in bundels zijn opgenomen, maar die geschreven werden bij gelegenheden als anti-censuuravonden. Het is een verstild protest omdat ik in die poëzie eigenlijk nooit een eng politieke visie verdedig. Ik heb altijd de mens als dusdanig verdedigd. Het is vooral een poëzie, die uiting geeft aan het medelijden met de mens, die het slachtoffer is van bepaalde politieke omstandigheden. Zelfs in het gedicht 'Amerika' gaat het meer om medelijden met Amerika dan wel om een aanval op Amerika. In dit gedicht zul je ook vinden dat de agressor, in dit geval Amerika, tegelijkertijd het slachtoffer is van zijn agressie. Wat volgens mij duidelijk is geworden na de oorlog in Vietnam.

- *Je volgende bundel* Van bittere tranen kollebloemen e.a. blozende droefheden *was zowel inhoudelijk als vormtechnisch de voortzetting van* Columbus tevergeefs. *De tweede cyclus uit deze bundel is eigenlijk reeds autobiografisch en aldus een voorbode van je latere poëzie*.

- Ja, in die cyclus staan o.m. gedichten over mijn vader en mijn grootvader. Maar in die bundel vind je voor de eerste keer een voor

mij uitzonderlijke vorm van cynisme, een volledige relativering van alle waarden. Kenmerkend voor deze bundel is tevens een steeds grotere versobering van de taal.

- *Je bent steeds nuchterder de werkelijkheid gaan noteren. Dit registreren gebeurde soms met een minimum aan poëtische creativiteit. Sommige gedichten geven zelfs de indruk uit ready mades te bestaan, fragmenten van drukwerken en publicitaire teksten. Er deed zich een verschraling van het taalgebruik voor*.

- Samen met de ervaring van de onmacht van het protest, deed zich ook een onmacht voor om te schrijven, met het onder woorden brengen. Het wordt dus in plaats van de realiteit aan kritiek te onderwerpen nog alleen maar een vaststellen van de realiteit, zonder enig commentaar. Er is trouwens een gedicht dat heet 'Vaststellingen'. In bepaalde gevallen kwam er een zekere vorm van cynisme en zelfs soms van humor bij. Dat is een stijlmiddel dat je zeer veel terugvindt bij Gust Gils. Een groot deel van zijn poëtisch oeuvre, zeker van de laatste vijftien jaar of meer, is daar op gebaseerd. Het is een totale relativering van de realiteit. En daar is die kritiek in zekere zin ingebouwd, door haar belachelijk te maken, door haar op een ironische manier te benaderen. Maar dat betekende ook een verschraling van het woordgebruik, want als je de realiteit wil weergeven zoals ze zich voordoet moet je ze natuurlijk niet in esthetische bewoordingen gaan omschrijven. Echte ready mades zijn er wel in, maar zeer weinig. Soms geeft het de indruk een ready made te zijn, maar het zijn eigenlijk eigen vondsten.

- *Sommige van die versregels benaderen ook het aforisme, dat sluit dan ook weer bij Gils aan*.

- Dat is juist. In dit verband is het kenschetsend dat onze aforismen-verzamelaar Gerd De Ley uitsluitend uit deze bundel aforismen heeft gehaald.

- *Hierna heb je een bloemlezing uit deze vier bundels samengesteld*. De vierschaar. *Het is ook een term, die herinnert aan de rechtspraak. Heeft je werk als advokaat enige invloed gehad op je poëzie?*

- Wat het taalgebruik betreft, zal er niet veel invloed zijn. Misschien dat je hier en daar wel een term zult aantreffen. Maar doordat je beroepshalve zeer veel geconfronteerd wordt met de realiteit in al haar aspecten, ga je allerlei zaken opmerken en die dan in gedichten verwoorden. Je komt immers in contact met mensen uit alle sociale

lagen en in de meest uiteenlopende situaties. Als advokaat wordt je vaak geconfronteerd met de ellende van elke dag. Ik denk dat de invloed inhoudelijk groter is dan poëtisch. De titel *De vierschaar* herinnert natuurlijk aan een juridische term van eeuwen terug, maar hier stond de vierschaar symbool voor de dichter, die zich verantwoordt voor de vier bundels, die hij heeft gepubliceerd. Hij laat zich dus beoordelen door derden, door een rechtbank. De vier bundels vormen het dossier waarop hij wordt geoordeeld (veroordeeld?).

- *Die bloemlezing heb je blijkbaar ook samengesteld om aan te tonen dat er een periode in je werk was afgesloten, nl. de periode van geëngageerde poëzie*.

- De breuk ligt vooral in de manier van verwoorden, want ook in mijn latere bundels vind je nog elementen van het engagement terug, zelfs in *Het grote verdriet*, maar dan vooral *Na de wetten van Afscheid & Herfst*. In de laatste gedichten van *De vierschaar* krijg je slechts de weergave van de realiteit in heel sobere bewoordingen, die nauw aansluiten bij de spreektaal, terwijl je vanaf *Het grote verdriet* een veel grotere beeldspraak krijgt en ook een veel geladener woordkeuze. Op het ogenblik dat ik *De vierschaar* samenstelde, had ik al enkele gedichten van *Het grote verdriet* geschreven. Ik stelde vast dat daar een breuk was ontstaan, die dusdanig groot was dat ik een periode afsloot. Er verliep bijna een jaar tussen het schrijven van de laatste gedichten, die in *De vierschaar* zijn opgenomen en de eerste gedichten van *Het grote verdriet*. Ik maakte een creatieve crisis door omdat ik na die laatste gedichten gewoon niet meer verder kon. Een grotere versobering en verschraling was niet meer mogelijk. Die bundel eindigt trouwens met het woord ‘amen’. Op dat ogenblik was de inspiratie op, uitgedroogd. Door dit steeds meer versoberen kom je uiteindelijk tot niets meer. Verder schrijven heeft dan geen enkele zin meer.

- *Met de bundel* Het grote verdriet *ben je dan een heel andere richting ingeslagen. Je poëzie wordt romantischer, ook meer uitgesproken autobiografisch. Je treft hier ook kritiek aan op je vroegere geëngageerde poëzie., waarvan je je blijkbaar distancieert. Je schrijft hier immers o.m. over ‘mijn gestotter over chemische rivieren’. Je had trouwens al ingezien dat het protesteren tegen milieuvervuiling en ander sociaal onrecht weinig zin heeft omdat je machteloos staat*.

- Die machteloosheid, die al in zekere zin geconstateerd was in de vorige twee bundels, maar die daar op een andere manier werd

verwoord, nl. als agressie of ironie of cynisme, wordt in *Het grote verdriet* inderdaad herleid tot verdriet. Dat is het enige gevoel dat nog overblijft. Dat vind je in verschillende gedichten terug, zoals o.m. in het gedicht 'Misschien had het niet mogen zijn'. Ook in het gedicht dat je daarnet citeerde waarin ik het engagement relativeer, blijkt het verdriet het uiteindelijk resultaat. Het gedicht eindigt met de zin: 'dat het verdriet lachwekkender wordt dan overzichtelijk'. Het verdriet en de wanhoop worden zo overrompelend dat zij onoverzichtelijk en oncontroleerbaar worden. Het is niet voor niets dat tussen het einde van de jaren zestig en het begin van de jaren zeventig zoveel mensen, respectievelijk schrijvers, zelfmoord hebben gepleegd.

- *In* Het grote verdriet *zijn de overheersende thema's het afscheid van de geliefde en ook van het leven. Hier spelen persoonlijke belevenissen blijkbaar een grotere rol nog dan in je vroegere poëzie, waarin het meer om een wij-engagement ging*.

- Ja, *Het grote verdriet* is voor praktisch 100% ik-betrokkenheid. Dit is ook geschreven vanuit de eigen, persoonlijke ontgoocheling in het engagement. Het verdriet uit zich niet alleen in die ontgoocheling, maar ook in het afscheid van de geliefde, de dood en het afscheid in het algemeen.

- *Die ik-betrokkenheid had je vroeger blijkbaar vermeden*.

- In zekere zin wel, zeker in de twee voorafgaande bundels. Het is ook een optie die je neemt. Het heeft iets te maken met de taak van de schrijver. Ik vond toen dat men zich als schrijver niet mocht blind staren op het eigen ik. Dat sluit aan bij die sociale, politieke taak van de dichter. Maar het ik-element zul je toch nog steeds terugvinden, zelfs in die geëngageerde gedichten. Het is niet zo dat het ik volledig is weggewerkt uit die bundels, wel in bepaalde gedichten natuurlijk. Ook hier is deze dualiteit, waarover wij het daarstraks hadden, aanwezig. In al die poëzie vind je dat steeds terug, enerzijds de maatschappij, de realiteit die ons omgeeft, en anderzijds het ik, de dichter. In *Het grote verdriet* overheerst natuurlijk het ik-element.

- *Jouw bundels zijn doorgaans goed gestructureerd. Schenk je daar veel aandacht aan?*

- Eigenlijk wel. Ik schrijf echter nooit naar een bepaalde structuur toe. Die indruk kan men misschien wel krijgen, vooral in de bundel *Glazen*. Het is mij nog nooit overkomen dat ik zeg, nu ga ik over dat onderwerp een bepaalde dichtbundel schrijven en die moet aldus

gestructureerd worden. In werkelijkheid gaat het zo dat een aantal gedichten worden geschreven over een bepaalde periode, die dan gedeeltelijk wordt afgesloten. Op dat ogenblik, wanneer ik voel dat het afgesloten is, dan ga ik de bundel structureren. Dat gebeurt dus achteraf, nooit voordien. Nu is het wel zo dat meestal, niet altijd, de structuur van de bundel gedeeltelijk organisch gegroeid is. Dat wil zeggen dat de volgorde van de gedichten, zoals ze gepubliceerd worden, in heel veel gevallen ook overeenstemt met de volgorde waarin ze geschreven werden. Bij het structureren van de bundel wordt er soms wel iets veranderd, maar in grote trekken stemt dat toch overeen. Tijdens het schrijven van een bundel kan het gebeuren dat er bepaalde gedichten zijn, die je er niet wilt in opnemen omdat ze niet helemaal in de structuur van die bundel passen. Dan grijp je dus toch in.

- *Ik had de indruk dat de ingreep sterker was, want in* Duel *heb je bijv. eerst een opgaande lijn, dan een dalende lijn en op het einde weer een stijgende lijn*.

- Ja, maar dat is toch praktisch in die volgorde geschreven. De hoogten en laagten hebben zich ook in werkelijkheid opgevolgd.

- *Je bundel* Na de wetten van Afscheid & Herfst *heeft een ondertitel meegekregen, 'fragmenten uit het leven van een burger'. Deze is natuurlijk ironisch bedoeld. Is dat ook een afstand nemen van het advokatenmilieu?*

- Dat is één van de redenen. Die dubbele hoedanigheid brengt soms heel wat spanningen met zich mee. Enerzijds behoor ik beroepshalve tot een klasse van de maatschappij, die men rangschikt onder de burgerij, alhoewel dit ook niet meer juist is, en zeker niet op dit ogenblik, terwijl de dichter symbool zou moeten zijn van het antiburgerlijke wat ook niet helemaal juist is, want de twee lopen natuurlijk door elkaar. Ik denk dat er voorbeelden genoeg zijn waar het beroep van schrijver en het andere beroep zich vermengen. Maar ik denk dat veel schrijvers met deze dubbele hoedanigheid het moeilijk hebben. Ook de juridische taal kun je onmogelijk vergelijken met de poëtische. Het zijn twee manieren van denken. De beroepshalve verplichting je ideeën zo exact mogelijk te verwoorden, is misschien wel van invloed geweest op mijn poëzie. Het fantastische, de verbeelding, zul je nauwelijks terugvinden in mijn gedichten, misschien in de allervroegste, maar voor het overige zijn ze allemaal op de realiteit geënt, zowel de autobiografische als de maatschappelijk geëngageerde gedichten.

- *Hoe ben je er nu toe gekomen om radikaal autobiografisch te gaan schrijven?*

- Dat is vooral in *Na de wetten van Afscheid & Herfst* het geval. De eerste gedichten uit die bundel zijn vooraf gepubliceerd in het tijdschrift 'Gedicht'. Remco Campert heeft mij toen zeer terecht gewezen op die drang of die noodzaak om bepaalde autobiografische gegevens van me af te schrijven. Ik moest de angst om autobiografisch te schrijven opgeven. Hij zei mij: dat is eigenlijk wat je steeds hebt willen schrijven. We hebben daar verschillende gesprekken over gehad. Het is mee door hem dat ik die angstbarrière om autobiografisch te gaan schrijven heb opgegeven. In die gedichten staat heel veel over mijn jeugd, vooral over de verhouding tot mijn vader, die toch zeer pijnlijk is om onder woorden te brengen. Je moet een zekere schroom overwinnen.

- *Nog meer dan in* Het grote verdriet *speelt de dood hier een grote rol. Dat houdt ook verband met persoonlijke ervaringen*.

- Deze persoonlijke ervaringen zijn vooral de dood van mijn grootmoeder en de scheiding van mijn vader. Deze twee gebeurtenissen liepen praktisch samen. Zij situeerden zich in mijn dertiende jaar. Dus op een leeftijd waarop je zeer ontvankelijk en kwetsbaar bent. Het is met haar dood en de daarop volgende scheiding van mijn vader dat de eerste cyclus van de bundel afsluit. In mijn nieuwe gedichten werk ik dit thema verder uit. Ik wil het voor eens en voor altijd van me afschrijven, alhoewel ik vrees dat het een trauma is, waarvan ik nooit helemaal zal loskomen.

- *Dan zijn we nu gekomen aan je jongste bundel*, Glazen, *die bekroond werd met de tweejaarlijkse poëzieprijs van De Vlaamse Gids. Hoe ben je ertoe gekomen om een thematische bundel te maken en dan nog over een schijnbaar banaal onderwerp als glazen? Ben je geïnspireerd geweest door de bundel* De stoel *van J. Bernlef?*

- Ik heb eerst een aantal gedichten over glazen geschreven, volledig losstaand van elkaar. Dat zijn die gedichten over waterglazen, die eerder toevallig zijn ontstaan. Stilaan ben ik geboeid geworden door het onderwerp. Het is dus niet zo dat het een vooropgezet idee is geweest om een bundel over glazen te schrijven. Na die twee gedichten over het waterglas, zijn er een aantal over het jeneverglas tot stand gekomen. Iets wat meestal niet werd opgemerkt door de critici is ook dat een aantal autobiografische elementen verweven zijn in deze bundel. Het is zeker nooit mijn bedoeling geweest van een

thematische bundel te maken, zoals Bernlef heeft gedaan of zoals Francis Ponge in zijn bekende bundel *Savon*. Het is alles eerder toevallig tot stand gekomen.

- *Het is dus pas toen je al een aantal gedichten had, dat je op het idee bent gekomen om er een bundel van te maken*.

- Ook niet helemaal. Het is zo dat hoe meer ik er over schreef, hoe meer ik er door gefascineerd geraakte. Zo kwamen er allerlei herinneringen bij, die ik ging betrekken op het voorwerp glas. En op die manier zijn er steeds meer gedichten tot stand gekomen. Op een bepaald ogenblik heb je dan zoveel gedichten dat je eigenlijk een volledige bundel hebt.

- *In zekere zin sluit deze bundel dus toch nog wel aan bij de vorige, die zuiver autobiografisch was*.

- Ja, ik denk dat daar de bundel misschien gedeeltelijk verkeerd begrepen is. Omdat men te veel is uitgegaan van het idee dat het uitsluitend over glazen ging. Maar als je de gedichten afzonderlijk neemt, dan zul je merken dat er een aantal autobiografische elementen in zitten en ook zelfs een aantal sociaal geëngageerde gedichten, die dus via het glas bepaalde zaken aanklagen. De thema's uit de vorige bundels komen allemaal terug in *Glazen*.

- *Heb je een verklaring waarom deze bundel in Nederland zo fel werd afgebroken door sommige critici en daarentegen in Vlaanderen heel gunstig werd onthaald?*

- Het is de eerste keer sedert ik publiceer dat een bundel, en dan vooral in Nederland, zo uiteenlopend is onthaald. Want in Nederland is hij door sommige critici inderdaad zeer negatief onthaald, maar door anderen ook zeer gunstig. Terwijl mijn vorige bundel praktisch over heel de lijn positief werd onthaald. Op deze bundel heb ik echter heel uiterste reacties gekregen, gaande van zeer positief tot zeer negatief. Dat is vroeger nooit gebeurd. Misschien moet de verklaring voor die uitersten gezocht worden in het feit dat men deze bundel meestal toch verkeerd heeft geïnterpreteerd. Men vertrekt altijd van het standpunt dat het een bundel is, die rond één thema is gebouwd: glazen. Zowel de positieve als de negatieve kritieken gaan van dat standpunt uit.

- *Deze bundel is wel een terugkeer naar een meer objectieve poëzie na de sterk ik-betrokken poëzie, die er onmiddellijk aan voorafging*.

- Dat is ook wel een beetje de bedoeling geweest. Na die vorige twee bundels, die heel sterk autobiografisch waren, heb ik getracht om via dat voorwerp meer los te komen van die heel sterk ik-gebonden poëzie. Maar ik denk dat ik daar niet helemaal ben in gelukt. Deze gedichten zijn min of meer opgenomen in de volgorde waarin ze tot stand zijn gekomen. En naarmate de bundel vordert, komen er steeds meer autobiografische elementen in. Op een bepaald ogenblik heeft het autobiografisch karakter trouwens weer helemaal de overhand gekregen. Dan ben ik weer van dat thema afgestapt. Maar het was toch wel de bedoeling om daar een beetje van los te komen. Dat is juist.

- *Je taalgebruik is in* Glazen *ook weer soberder geworden. In elk geval veel soberder dan in* Het grote verdriet.

- In die zin is *Het grote verdriet*, althans gedeeltelijk, misschien ook weer een uitzondering. Die bundel is geschreven vanuit een enorm sterke emotie. En hoe krachtiger de emotie, hoe minder de verwoording onder controle blijft. In al de voorgaande bundels en ook in de daarop volgende heb ik getracht de emotie zo veel mogelijk te onderdrukken. In *Het grote verdriet* ben ik daar nauwelijks in geslaagd. Vandaar dat je daar een veel barokkere taal krijgt dan in de volgende bundels, waarin ook nog wel vrij emotionele dingen worden verwoord, maar daar tracht ik toch weer die emotie zo veel mogelijk onder controle te krijgen. Dat verklaart de terugkeer naar een versobering van het woordgebruik.

- *Je hebt ook een bibliofiele uitgave gemaakt met gedichten bij zeefdrukken naar tekeningen van de beeldhouwer George Grard. Dat is een erg dure map geworden. Hoe kun je nu een dergelijke uitgave in overeenstemming brengen met je engagement?*

- Dat moet je toch wel volledig apart zien. Die mappen, zoals er nog door andere dichters in samenwerking met schilders zijn gemaakt, kan men moeilijk beschouwen als een poëziebundel. Het is misschien niet erg respectvol voor de dichter, maar het is toch zo dat de poëzie hier een meer ondergeschikte rol speelt. Een dergelijke map is inderdaad zeer duur. Maar dit heeft vooral te maken met de zeer hoge aanmaakprijs. Bovendien wordt een dergelijke map niet zozeer gekocht door poëzieliefhebbers, maar vooral door verzamelaars van beeldende kunsten. En in die sektor zijn de prijzen van een heel andere categorie dan in de literaire. Ik weet bovendien ook dat de winst van de uitgever miniem is. Het was een zeer beperkte oplage en werd praktisch tegen aanmaakprijs verkocht.

- *In je gedichten gebruik je heel vaak herhalingen van versregels. Hierdoor krijgen ze soms iets van de litanie. Hecht je belang aan de muzikaliteit of de klankwaarde van een gedicht?*

- Ik zoek nooit naar bepaalde klankeffecten, naar bepaalde binnenrijmen of alliteraties. Die zul je wel vinden, maar die zijn zeker niet gezocht. Wanneer ik gedichten schrijf, zal ik ze wel altijd hardop lezen en herlezen. Een gedicht dat ik niet kan zeggen, dat ergens hapert, voldoet mij niet. Er zit een ademritme, een parlandoritme in. Misschien komen die herhalingen wel daar vandaan. De gedichten porden geschreven zoals je een brief zou schrijven. Je deelt iets mede. En je moet het dus ook zo onder woorden kunnen brengen. Ik gebruik ook vaak de aanspreektoon. De basis van vele gedichten is immers de mededeling van gevoelens aan iemand, die daarom niet met naam wordt genoemd.

- *Hoe schrijf je eigenlijk een gedicht? Gebeurt dat in één geut of met veel prutswerk?*

- Meestal loop ik een hele tijd rond met bepaalde ideeën, zelfs flarden van zinnen en ook woorden. Maar als het gedicht zich dan aandient, dan moet het ook meteen op papier. Dat kan eventueel op een half uur of een uur, maar dan moet het eruit. Van het ogenblik dat ik de sfeer kwijt ben waarin het gedicht wordt geschreven, dan kan ik niet meer verder. En om er nadien nog aan te werken, om dan dat gevoel terug op te roepen van het moment waarop ik eraan begon, dat is praktisch niet mogelijk. Dit heeft natuurlijk te maken met het feit dat ik niet schrijf vanuit een esthetische bekommernis. Het is werkelijk een bepaald gevoel of een bepaalde gebeurtenis of zelfs een anecdote, die ik onder woorden wil brengen en die echt door de inspiratie gedragen is, maar niet verstandelijk. Je hebt dichters die werkelijk verstandelijk werken, zoals Hans ten Berge, die een cyclus zal schrijven en daar maanden kan aan werken tot hij helemaal af is. Ik denk dat dit grotendeels iets te maken heeft met de onderwerpen, die je behandelt. Als je zoals ten Berge een historisch gedicht schrijft over de Azteken bijv., dan kun je dat natuurlijk wel. Dan verzamel je ook materiaal daarrond. Maar dat kun je niet als je vanuit een emotie schrijft. Daar komt geen maakwerk bij te pas.

- *Aan welke bundel ben je nu het meest gehecht en waarom?*

- Zowel aan *Het grote verdriet* als aan *Na de wetten van Afscheid & Herfst*. Zuiver emotioneel denk ik aan *Het grote verdriet*. Ik meen echter dat op het poëtische vlak *Na de wetten van Afscheid & Herfst*

tot hiertoe het best geslaagd is. Maar door de emotionele kant van *Het grote verdriet* ben ik daar natuurlijk erg mee verbonden. Het is echter niet omdat je zeer aan die gedichten gehecht bent, dat je niet kunt zeggen, hier en daar had ik het toch een beetje anders moeten doen, bepaalde zaken toch meer onder controle houden, hetgeen ik niet gedaan heb. Dat heb ik wel gedaan in *Na de wetten van Afscheid & Herfst* en zeker ook in *Glazen*. Alhoewel er in *Glazen* toch ook een aantal gedichten zijn, waar de ondertoon vrij emotioneel is, terwijl het onderwerp dit op het eerste gezicht niet is.

- *Je hebt in 1972 in De Vlaamse Gids een fragment gepubliceerd uit een roman in voorbereiding, die zou heten* Liefste, wanner schrijf je eens een doktersroman? *Wat is er van dat boek geworden?*

- Die roman is voltooid, maar daar ben ik niet tevreden over. Ik ben nu bezig met korte verhalen. Er zijn natuurlijk bepaalde zaken, die je toch beter in proza kunt verwoorden dan in poëzie. Het is dus wel mijn bedoeling om terug proza te schrijven, maar daar schijn ik toch nog niet helemaal de weg in gevonden te hebben. Die roman zal ik nooit publiceren. Misschien wel bepaalde fragmenten, maar die moet ik dan herwerken tot korte verhalen.

- *Wat schrijf je nu?*

- Ik heb terug een aantal autobiografische gedichten geschreven. Die zijn nog in een beginstadium. Deze gedichten handelen vooral over de periode, die volgt op deze van *Na de wetten van Afscheid & Herfst*. Die bundel eindigt rond mijn dertiende jaar. Je kunt op die gedichten werkelijk een datum zetten. De laatste gedichten gaan over de breuk met de vaderfiguur op mijn dertiende jaar. En de nieuwe gedichten, die nu zullen tot stand komen, die grijpen weer terug naar de puberteitsjaren en in het begin van de volwassenheid. Maar of er daar een cyclus uit zal voortkomen, dat kan ik nu nog niet zeggen.

Herwig Hensen

Pseudoniem van Flor Mielants. Geboren te Antwerpen op 22 januari 1917. Studeerde wiskunde aan de Rijksuniversiteit te Gent. Was leraar wiskunde aan de Secundaire Normaalschool te Brussel 2, docent Wiskunde aan het HITTEW te Antwerpen en docent dramaturgie aan het RITCS te Brussel.

Publikaties:

Poëzie: De vroege schaduw (1936), De Cirkel tot Narkissos (1938), Hamlet in de spiegel (1939), De dubbele vaardigheid (1940), Oefeningen naar binnen (1940), Het voorbeeldig bestand (1941), Het onvoorwaardelijk begin (1942), Lof der gereedheid (1945), Gedichten I en II (1947), Daidalos (1948), Alles is verband (1952), Orfeus in dit avondland (1955), Het venster (1958), De Appelboom (1963), Naar het einde toe versmalt de weg (Een keuze uit de verzen) (1965), Geworpen in deze wereld (1967), Papieren vogel op de hand (1971), Tussen wanhoop en verrukking (Een keuze uit de verzen) (1976), Wanhoop is een lekke schuit (1979), Wij strooien zaden uit en rapen stenen (1981).

Toneel: Antonio (1942), Don Juan (1943), Agamemnoon (1946), Alkestis (1952), Alkestis, Agamemnoon, Tarquinius (1953), De aarden schaal, De andere Jehanne, Sodom en Gomorra (1955), Het woord vrijheid, De rebel Gods, Morgen kan het te laat zijn (1963), De bunker, De grenadier van Zijne Majesteit, Nu sla op de trommel, Niets zonder de proef, Hannibal, Kasteel te koop (1967).

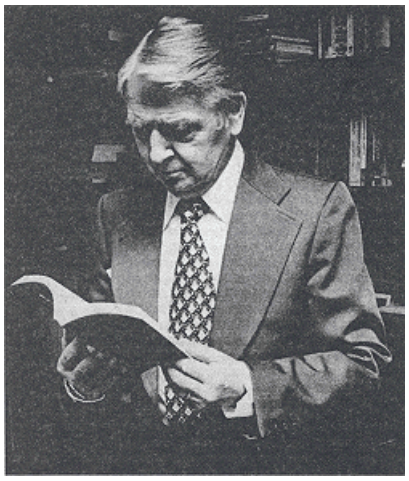
Tot nog toe niet gepubliceerd toneel: Halleluja, we zijn gered (1967), Zeven broden en twee kruiken wijn (1968), De Rattenvanger van Hameln (1969), Freiherr von Münchhausen (1973), Een erfenis voor Filippo (1975).

Essay: Over de dichtkunst (1947).

Roman: De grootmoedige (1982).

Het werk van Herwig Hensen is bekroond geworden met de Driejaarlijkse Staatsprijs voor poëzie (1938-40), de Driejaarlijkse Staatsprijs voor toneel (1946-48), de Driejaarlijkse prijs voor toneel, toegekend door Sabam (1942-44), de Nederlands-Belgische Hustinxprijs voor toneel (1971).

Dit gesprek verscheen in januari 1981.



- Herwig Hensen, wij beleven een merkwaardige heropleving van de belangstelling voor de traditionele poëzie en dit nadat gedurende 25 jaar de vrije versvorm en de experimentele poëzie de toon hebben aangegeven in de Nederlandse literatuur. Zo zien wij hoe nu belangrijke prijzen worden toegekend aan traditionele dichters als Ida Gerhardt en Maurice Gilliams. Dit is een evolutie, die u als klassicistisch dichter moet verheugen. U hebt blijkbaar nooit enige invloed van de experimentele poëzie ondergaan. Zowel in uw poëzie als voor uw toneelwerken hebt u steeds een voorkeur getoond voor de klassieke vormen. Kunt u deze voorkeur even toelichten?

- Daar is een nogal uitvoerig antwoord op nodig. Ik zal het heel brutaal zeggen. Mijn bezwaar tegen de vrije poëzie is dat het geen poëzie is, in die zin dat voor mij elke kunst moet voldoen aan wetten. Nu zou u kunnen zeggen, vrije poëzie voldoet aan de innerlijke wet van de auteur. Maar daar zet ik tegenover: elk kunstwerk moet voldoen aan wetten die de maker kent en naleeft, maar die de toeschouwer kan opnemen en kan observeren. Want anders kan ik niet weten waar ik te doen heb met een bedrieger en waar ik te doen heb met een iemand die echt is. Als in een melodisch, gestructureerd vers iets hapert, merkt de aandachtige lezer dat onmiddellijk. In een ‘vrij’ vers is dat niet zo. Een oudere, erg belezen vriend van me heeft eens in de lerarenkamer aan een collega gezegd dat de poëzie van Paul van Ostaijen meestal gratuit was, en dat hij in diens teksten veel kon overhoop gooien zonder dat de goegemeente dat zou merken. Omdat dit met klem geloochend werd door een ander collega die zich aanbood als een kenner van Paul van Ostaijen, heeft mijn vriend achteraf vier of vijf versies gemaakt van een zesregelige strofe en die versies voorgelegd aan de betrokken collega, met het verzoek de authentieke versie aan te wijzen. Maar ook hij heeft een verkeerde tekst gekozen. Op tijd en stond kan ik nonsensverzen waarderen, op voorwaarde dat die aangeboden worden ALS nonsensverzen. Zélf schrijf ik uitsluitend ‘klassieke’ verzen, maar het is Uw goed recht te genieten van ‘vrije’ verzen. Het essentiële probleem blijft dit: iemand zendt seinen uit, dat is de zendpost (de Maker). Een ander vangt die seinen op (de lezer, de toehoorder). Er zijn dan drie situaties mogelijk:

1.	Ofwel zitten zendpost en ontvangpost op dezelfde golflengte: in dat geval is er een ‘gesprek’ in de volle zin van het woord.
2.	Ofwel stuurt de zender verwarde, onduidelijke seinen uit: in dat geval is er geen communicatie.
3.	Ofwel stuurt de zender duidelijke seinen uit en is de ontvangpost

gestoord: ook dan is er geen
communicatie.

Natuurlijk kan een ontvangpost (lezer, toehoorder) weleens in de val lopen en - wegens goedmoedig vertrouwen - menen dat hij schuld heeft aan de storing in de communicatie, terwijl de zendpost hem bluf heeft toegespeeld, ruis en chaos. Dan moeten anderen dat ophelderen. Of de tijd zorgt achteraf voor de onvermijdelijke onthulling van het bedrog.

- *Het zoeken naar vernieuwing in de literatuur heeft u dus nooit erg geïnteresseerd. Experimenten met de taal ontbreken in uw werk. U dicht ook niet zoals de experimentelen vanuit het woord, maar naar het woord toe*.

- Met 'vernieuwing' bedoelt U natuurlijk: vormvernieuwing. Maar dat 'nieuwe' is een illusie. Er is in de literatuur - de zinvolle - na meer dan 2.000 jaar schriftuur geen vormvernieuwing meer mogelijk, aangezien het aantal varianten erg beperkt is. Tenzij men zich overgeeft aan infantiele knepen en goedkope spelletjes. Maar de Duitse dichter Chr. Morgenstern heeft dat al jaren geleden definitief opgelost door in één van zijn bundels een gedicht af te drukken dat als opschrift draagt 'Fisches Nachtgesang', en dat bestaat uit boogjes en streepjes, eventueel te zien in de vorm van een vis. Mijn eigen 'experimenteren' (tussen aanhalingstekens) bestaat in het afwisselen van structuren. Ik schrijf zo goed als altijd in cycli en word er zodoende toe gedwongen het ritme, het rijmschema, het vormschema af te wisselen. Maar dat ik niet zou schrijven 'vanuit het woord' moet ik met klem weerleggen. Mijn inspiratie vertrekt in eerste instantie uit woorden, woordflarden, beeldflarden, beeldtekens. Menig gedicht ontspringt aan de voorkeur voor één woord. Ik kan u lijsten tonen die ik opstel bij het doorbladeren van het 'Groot Woordenboek der Nederlandse Taal' (Van Dale). Waarbij ik natuurlijk enkel woorden opteken die mij op dat ogenblik aanspreken. Ik neem aan dat een lezer van mijn gedichten dat niet vermoedt omdat ik mijn verzen structureer, maar ik vertrek *altijd* (in eerste instantie) van woordflitsen, om zo terecht te komen in spreken.

Spreken. Voorbij de armoe van het woord
dit leven in zijn raadsels openleggen.

- *Ik dacht dat er een heel lang denkproces aan uw gedichten voorafging en dat u dus de inhoud van uw gedicht al klaar had wanneer u begon te schrijven*.

- Dat is ook zo, maar dat gebeurt geleidelijk. Nà de woordflitsen

volgen zinflitsen. Die zinflitsen herlees ik dan - vaak met grote afstanden in de tijd. Aangezien de inspiratie enkel kan starten op beelden en volzinnen die inhaken op zinflitsen en thematieken, wacht ik soms weken en maanden om tot concrete aantekeningen te komen. Wat nadien als afval overblijft, bewaar ik meestal voor later, met de hoop er nog te kunnen op reageren. Wat natuurlijk niet steeds het geval is.

- *U zei daarnet dat u soms met een stukje proza begint. Waarom hebt u dan nooit proza geschreven?*

- Ik heb wél proza geschreven: een roman die eind 1981 zal verschijnen. Waarschijnlijk onder de titel *De grootmoedige*. Het is geen erg lange roman. De eerste worp dateert van twintig jaar geleden, maar ik heb er achteraf vaak aan gewerkt, en ik heb veel geschrapt en herschreven.

- *In uw gedichten is de inhoud van groot belang. Maar het gedicht is voor u ook een object van taalschoonheid. Behalve filosofisch bent u dus ook esthetisch ingesteld*.

- Enorm. Ik geloof trouwens dat die twee dingen bij mij onafscheidbaar zijn. Want het is niet voldoende filosofische gedachten te hebben. In dergelijk geval moet ge boeken schrijven over filosofie. Indien ik enkel filosofische gedachten zou neerschrijven, zonder gebonden vorm, zonder beeldschema's, ritme en melodie, zou ik niet aan poëzie toekomen. Het lijkt me trouwens erg moeilijk leesbare filosofie te schrijven, en ik zal er mij ook nooit aan wagen. Ik ben er ook niet voor geschoold. Maar mijn lectuur beperkt zich bijna uitsluitend - naast het lezen van poëzie althans - tot boeken met een filosofische inslag. Want ik word geboeid door het inhoudelijke, door de problematieken, de Zijnsvragen en andere vragen. Door de ‘hersens’ en de inzichten van de man die de teksten heeft geschreven. En natuurlijk ook door de vormgeving. Uit deze geestelijke belangstelling voor feiten en inzichten en onthullingen valt het waarschijnlijk ook te verklaren waarom ik hou van politiek kabaret. En waarom ik kabaretteksten heb geschreven op teksten van de linkse Duitse dichters Tucholsky en Kästner, wier vinnigheid en scherpte van denken onverbrekelijk samengaan met een penetrante manier van zeggen.

- *Dat is misschien ook de reden waarom u soms liederteksten in uw toneelstukken brengt*.

- Ja. Ik hou van die theatervorm. Hij zorgt voor afwisseling en schept een atmosfeer die het gesproken theater niet altijd heeft. Daarbij komt nog dat authentieke liederen uit de behandelde periode de waarachtigheid dienen en de atmosfeer helpen oproepen; zodat voor de auteur - en later voor de toeschouwer - al gauw een binding ontstaat met de materie en met de personages. Sterke liederen kunnen voor de auteur een belangrijke stimulans zijn. Ik ben trouwens veel bezig met muziek. Helaas, louter passief, aangezien ik geen instrument bespeel. Maar mijn belangstelling strekt zich uit van het kinderlied, naar het volkslied, naar het kabaret, en erg veel naar de klassieke muziek waarbij Mozart en Schubert mijn voorkeur genieten. Bij Beethoven wordt er naar mijn gevoelen teveel uitgeschreeuwd. Het komt bij mij over als pathos en zelfs als pose. En dat zijn twee dingen die ik hartsgrondig haat. U zult nergens pathos en nergens pose vinden in mijn oeuvre, daar sta ik voor in. Natuurlijk heb ik als jong auteur op emotie geschreven; maar al rijpend beseft men gauw dat er méér nodig is dan dat. Ik wil een voorbeeld geven: Paul Verlaine heeft beslist prachtige verzen geschreven, maar met zijn verzen kan men geen mensenleven doorbrengen. Het is te dun, te gemakkelijk ook. Het draagt menselijke trekken, maar blijft aan de opopervlakte. Dat is niet het geval voor Rilke, en niet voor Gottfried Benn.

- *Heeft uw belangstelling voor de wiskunde iets te maken met uw voorkeur voor de traditionele versvormen, waarin vaste regels van metrum en rijm regeren?*

- Dat zou wel kunnen. In wiskundige formules zit strengheid én soberheid. EN elegantie. EN inspiratie. Allemaal dingen die mij lief zijn en die ik probeer over te dragen op mijn werk. Juist daarom neem ik zo goed als altijd erg lange aanlopen naar de definitieve vormgeving.

- *Nochtans bent u zeer produktief. U hebt 25 toneelstukken en zestien dichtbundels geschreven. Hebt u wellicht een vast werkschema?*

- Nee. Maar ik verkwist mijn tijd niet. Ik leef georganiseerd en vrij streng, maar spaar perioden uit en uren voor mijn kleinkinderen, zoals ik dat steeds gedaan heb voor mijn vrouw en mijn kinderen. Zelfs als knaap heb ik mij vrijwillig tucht opgelegd: eerst werken, dan spelen. Wat niet kan zonder bewuste eenzaamheid.

Zo eenling zijn. Zo in de tijd
gebrand staan en getekend.
De mond die door de woorden bijt,
is niet de mond die rekent.

- *U sprak daarstraks ook over cycli. U schrijft bij voorkeur in cycli. Is dat omdat dit u de gelegenheid geeft om verschillende variaties op één thema te maken?*

- Niet bepaald op één thema. Wél op een waaier van gevoelens en gedachten die ergens betrokken zijn op een kern. Dat dwingt mij zowel tot concentratie als tot variatie. Ik meen dat mijn schrijven in cyclusvorm hogere eisen stelt, aangezien ieder gedicht zijn invloed uitoefent op de andere gedichten. Daar komt nog bij dat ik - door te schrijven in cyclusverband - kan teren op het élan van de voorgaande gedichten. Het lijkt op een stroom die mij niet loslaat. Daarom blijf ik tijdens het schrijven zoveel mogelijk aan het werk, bijna opgesloten en zo goed als geheel afzijdig. Maar wel betrokken met het weer dat ik vanuit mijn werkkamer kan volgen in zijn wisselingen van licht en donker, vriendelijkheid en dreiging. Voor zover ik het kan volhouden, ben ik dan voor niemand bereikbaar. En mijn vrouw beschut mij met haar liefde en haar goede zorgen.

- *Maakt u vooraf een plan of een schema voor zo'n cyclus?*

- Ik werk met massa's aantekeningen. En weet enkel iets positiefs in verband met het inhoudelijke van ieder gedicht. Maar de vormgeving, de melodie, het ritme hangen uitsluitend af van de inspiratie. En van de functie van het gedicht in het geheel. Dat spoort mij aan tot afwisseling. Bovendien drijft het ene gedicht mij tot het andere.

- *U leeft teruggetrokken, buiten het zogenaamde literaire leven. In uw essay* Over de dichtkunst *uit 1947 spreekt u trouwens over de 'Olympische ongenaakbaarheid' van de dichter. Is dit geen ivoren toren-mentaliteit? En vreest u niet dat er aldus een kloof ontstaat tussen de dichter en het volk dat toch zijn voedingsbodem moet zijn?*

- Is dat niet evenveel slogan als illusie? *Wat* is 'Het volk' *Wie* is 'Het volk'? Een melkboer in Deurne, een visser in Knokke, een fan van Beerschot, een onderwijzer, een hoogleraar? En noem maar op. Wat ik toen bedoelde met 'olympische ongenaakbaarheid' was een verlangen naar zuiverheid, naar onkwetsbaarheid ondanks de haaien van de literatuur, de parasieten en de bedriegers. En kom ik niet veel zuiverder tot een zinvolle binding met 'de mens' via mijn thematieken die het leven van elkeen kunnen raken, zoals: de moeder, de vader, de vrouw, de geboorte, het kind, de hoop, de angst, de machteloosheid? De vriendschap, de trouw. Is men enkel sociaal gericht wanneer men op café gaat, mee opstapt in stoeten en lid wordt van zoveel mogelijk verenigingen? Ik kan geen verzen schrijven over

het volk en over de kleine man. Maar in mijn toneelstukken heb ik wél de kleine man neergezet, o.a. de gendarm in *Het Woord Vrijheid* - en ik meen dat ik dat heb gedaan met erg veel liefde en begrip.

- *In dit essay komt een invloed van Nietzsche tot uiting Aan de oorsprong van de menselijke bedrijvigheid erkent u 'Der Wille zur Macht', een met lust gepaard gaande en op macht gerichte veroveringsdrang. Dit noemt u de scheppingsdrift. Anderzijds hebt u herhaaldelijk verklaard dat succes en roem niets met kunst te maken hebben. Is er daar geen tegenspraak?*

- Nietzsche is een gevaarlijk auteur. Maar elkeen die iets wil ervaren van de afgrond waaraan de denkende mens onafwendbaar voorbij moet, heeft er baat bij Nietzsche te lezen. Op voorwaarde dat hij sterk genoeg is om waakzaam te blijven. Wat Nietzsche bedoelde met 'wil tot macht', heeft niets te maken met wereldse macht, noch met succes of roem. Nietzsche zélf was een kwetsbare ziel zonder aardse eerzucht. Hij wilde niet eens professor blijven. Evenmin wilde hij profeet worden, want hij is vrijwillig de woestijn ingegaan. Zijn leven en zijn werk waren gericht op de volheid van het leven. En hij wist beslist dat machtige mensen zelden groot zijn, en dat grote mensen zo goed als nooit macht verwerven. Nietzsche was aangestoken door de bliksemflitsen die hem raakten en die hem vernietigden. Een eerlijk en dapper mens, maar een gevaarlijk leermeester. Want de fascisten hebben hem kunnen misbruiken. Ondanks zijn afschuw van het soldateske. Van hem is de zin: 'Definitie van de Germaan: gehoorzaamheid en lange benen.' (Ik citeer uit het geheugen.) Eigenlijk komt het wel vreemd over, dat Nietzsche de 'Wil tot macht' gezien heeft als één van de grondpijlers van het bestaan - terwijl juist ieder mens (en de scheppende mens in het bijzonder!) telkens weer geconfronteerd wordt met zijn machteloosheid.

> *Ik kan niet zélf mijn zomers kiezen,*
> *de zomers kiezen mij*.

En Nietzsche moet evenzeer hebben geweten dat elke scheppingsdaad uitput, uitholt, en zodoende tot een moeheid leidt die bij de Maker een spanning doet ontstaan tussen gereedheid en ontgoocheling, tussen verrukking en wanhoop.

- *U hebt steeds een grote belangstelling gehad voor de oude Griekse filosofen, toneelschrijvers en voor de mythen. Hieruit hebt u geput voor uw eigen werk. Een actueel hedendaags onderwerp trekt u veel minder aan*.

- Ik heb wél een stuk geschreven dat gesitueerd is in het Amerika van heden. En ook bij mijn tot nog toe ongepubliceerde stukken zijn er die inhaken op de actualiteit. Mijn satire *Hannibal* verwijst naar de gedurige bedreiging van het fascisme. Maar het blijft voor de maker steeds een gevaar te dicht bij de actualiteit te staan, want welk inzicht krijgt hij daarop? Indien ik in mijn stuk *Het Woord Vrijheid* en in mijn stuk *Nu sla op de trommel* respectievelijk de Franse Revolutie en de Duitse Boerenoorlog behandel, sta ik dan ipso facto buiten onze tijd? Ik geloof het niet. Wel integendeel. Want in die twee genoemde stukken heb ik voldoende perspectief op de feiten, terwijl ik in een stuk dat zou spelen in de huidige tijd onvermijdelijk verloren loop als een blinde. En wil U even in de leer gaan bij Shakespeare?: buiten zijn historische stukken (die ook zijn zwakste stukken zijn) spelen zijn meesterwerken in een andere tijd dan de zijne: Hamlet, Macbeth, Coriolanus, De getemde Feeks, enzovoort. Wat is het schromelijke falen van Herman Teirlinck - buiten het feit dat hij een te precies auteur was om toneelschrijver te zijn -?: dat hij motieven verwerkte die geen kat meer boeien.

- *Hoe bent u nu tot die existentialistische levensvisie gekomen? Was dat door de lektuur van Kierkegaard of Sartre?*

- Nee, door Jaspers. Sartre heb ik niet willen lezen omdat ik kotste van zijn toneelstukken. En van het rumoer rondom zijn persoontje. Aan Kierkegaard hoop ik wel eens toe te komen. Ik heb een biografie over Kierkegaard op mijn schrijftafel liggen, en hoop van daaruit later tot zijn werk te kunnen doordringen. Maar Jaspers is een prachtig mens geweest, intelligent, erg dapper onder het Nazi-bewind (hij was gehuwd met een joodse vrouw). Zijn vele boeken hebben mij steeds geboeid en geholpen. Heidegger (die pro-Hitler is geweest!) stoot mij af door zijn pretentie en zijn gewilde duisterheid.

- *Het Zijn staat wel centraal in uw poëzie. Dat komt misschien wel onder invloed van Heidegger*.

- Het antwoord op deze vraag heb ik daarnet al gegeven. Maar in wezen kan geen denkend mens voorbij aan de vragen in verband met het Zijn. Wij kennen immers enkel het leven uit de kennis van de dood. Maar wij weten niet waarom wij hier-zijn, waarom wij zo-zijn. Wij weten niet vanwaar wij komen, noch of er met ons iets wordt bedoeld.

Waarom is ooit uit water, slijk en wier
natuur in ons terechtgekomen?

Kon zij niet stilstaan bij de bomen
of bij de veelheid van het dier?

Alle volkeren zijn met die vragen bezig geweest en zijn er nog altijd mee bezig. En dan komt men onafwendbaar terecht bij woorden zoals: het Zijn, het Al, God. EN bij de vraag: 'Wat is de plaats en de zin van de mens?' Ik meen niet dat wij nadien onafwendbaar moeten terechtkomen bij het Existentialisme. Overigens: in wezen ALLE kunst existentieel.

- *U ben, een 'denkend lyricus', zoals Elisabeth Langgässer het noemde. In dit verband bent u wel verwant met Stefan George en Rilke, of om in de Nederlandse literatuur te blijven, met Albert Verwey*.

- Ja. Hoewel ik Verwey geen belangrijk dichter kan noemen. Hij heeft George erg nader gestaan, maar desniettemin voel ik persoonlijk geen verwantschap met Verwey. Evenmin met George. George heeft destijds veel furore gemaakt. Maar pose behoorde als het ware tot zijn wezen. Hij droeg een speciaal pak, heerste over een kring van ingewijden (die ook het pak nabootsten), liet zijn teksten drukken in een speciaal lettertype en probeerde zich interessant te maken door de in de Duitse taal gebruikelijke hoofdletter bij ieder zelfstandig naamwoord 'dapper' weg te laten. Alsof dat iets kon betekenen! Een vorm van pseudo-priesterschap was hem niet vreemd, en dat heeft mij altijdd gestoord. Toch heeft George enkele prachtige gedichten geschreven. Rilke heeft een heel war groter formaat en is volgens mij de belangrijkste dichter van zijn tijd. En veel van hem zal standhouden. Wat mijn eigen werk betreft, meen ik, dat daarin de vragen opduiken die ieder mens zich af en toe al eens stelt over de geboorte, de vriendschap, de liefde, de eros, het kind, de hoop, de angst, de ziel, de dood, het heimwee, en de laatste vragen naar de uiteindelijke zin van dit alles.

- *In hoeverre worden uw gedichten geconditioneerd door de vorm, door de structuur?*

- Elk structuurfenomeen is een betekenisfenomeen. De *vormgeving* beïnvloedt de mededeling. Vandaar dat omzetting in een andere taal moeilijk is, en omzetting in een ander medium totaal onmogelijk is. Structuur en mededeling zijn niet te scheiden. Indien de informatie van poëzie identiek was met de informatie van de omgangstaal, had poezie geen reden van bestaan en zou ze uitsterven. Zelfs de betekenis van een *woord* hangt af van de context. Zo bestaat bijvoorbeeld het voord 'tafel' niet op zichzelf want het kan verwijzen naar het

voorwerp tafel, maar ook naar de tafelen van Mozes, naar de tafel van vermenigvuldiging, naar een logarithmentafel, naar ‘aan tafel zitten’. Juist omdat de context mee beslist, kan de maker van een gedicht een versleten woord een betekenis en een dimensie geven dat het voordien niet had. Indien dat niet zo was, kon er slechts een beperkt gebruik worden gemaakt van ieder woord. Ieder auteur moet onvermijdelijk vechten tegen de sleet op de taal, tegen eigen voorkeurwoorden en eventueel tegen cliché's.

- *Ondanks al het negativisme, dat blijkbaar van Nietzscheaanse oorsprong is, staat u uiteindelijk toch positief tegenover het leven. U schrijft immers ‘Zelfs met mijn wanhoop beaam ik het leven.’*

- Ik heb daar een eenvoudig antwoord op. De Maker Kan geen nihilist zijn. Anders verloochent hij zichzelf. De mens die bezig is, die maakt, gelooft - al was het maar voor een korte tijd - in iets. Eventueel kan hij vernietigen wat hij gemaakt heeft, maar tijdens het maken moet hij vertrouwen hebben. Ieder kunstenaar moet op tijd en stond een beamer zijn. Is hij dat niet dan is hij een bedrieger of een clown. Maar er is méér: elk auteur moet - wil hij scheppend bezig blijven - een zin kunnen geven aan zijn werk, en dus meteen aan het leven. De wetenschap is existentieel volkomen neutraal. De Engelse bioloog Haldane heeft het destijds geformuleerd als volgt; ‘Waarom zou er - neutraal gezien - enig onderscheid zijn tussen een erts, een zoogdier en Mr. Smith?’ Kunst kan die neutraliteit niet volgen omdat zij in essentie een zich te weerstellen is tegen de wanorde, de willekeur, de neergang, de ondergang, de holte, het Niet. De Duitse filosoof Schelling heeft de vraag kunnen stellen: ‘Waarom is er iets, en is er niet veeleer niets?’ Maar de kunstenaar wijst die vraag af. Want als kunstenaar wil hij juist iets neerzetten in de leegte, de ruimte en de tijd. En meestal vertrouwt hij daarbij (bewust of onbewust) op duur - zonder dat hijzelf die duur kan raden of voorspellen.

Onder hoeveel onzin, tegenslag en pijn
kunnen wij ons verweer bewaren?

En dat verweer van de maker is niet enkel gericht tegen de tijd en het verval, maar ook tegen het onbegrip NU, terwijl hij als maker bezig is.

Elke tijd zit met zijn ezels geschoren.

EN met zijn bedriegers!

Eén gram talent en honderd pond intrige.
de kunst ligt in de elleboog.

Maar in wezen blijft er de Maker niets anders over dan hoge eisen te

stellen aan zichzelf. En aan zijn ontmoetingen: zowel de reële ontmoetingen met mensen, als de abstracte ontmoetingen in de kunst. Een lastige opdracht die beheersing vergt, inzicht, humor en kracht.

Blijf ik mijn dag met hoop vergallen?
Dit is een wereld die op laster wedt
en, zat van tafel en van bed
uit God is weggevallen.

- *U gebruikt vaak het woord God in uw gedichten. Dat is wel vreemd voor een vrijzinnige. Wat bedoelt u dan met God?*

- Ik heb het hierboven al gedeeltelijk gehad over dit probleem. Ik heb vrij lang gewacht om het woord 'God' te gebruiken, omdat het zo dubbelzinnig kan zijn. Ik heb dat woord overigens vaak vervangen door 'het Zijn', 'het Al', 'het Onbekende'. Maar is dat beter, en is dat dan iets anders? Wie kan verklaren vanwaar de inspiratie komt? Niet van de darmen, niet van de maag. Niet van de hersens. Neem Mozart. Hij heeft ellende gekend, ziekte, onbegrip, tegenwerking armoe. Een ziekelijke, vrij onverschillige vrouw maakte hem het leven niet gemakkelijker. Menig kind werd dood geboren of stierf vroegtijdig. In moeilijke omstandigheden heeft hij gewerkt. En toch is zijn muziek blijven zingen, jubelen, verrukken. Waar kwam de kracht en de weerstand vandaan? De mens krijgt - soms - gaven mee. Van wie, en waarom? Jammer dat het woord God in beslag is genomen door de godsdiensten. Want in die godsdiensten verliest hij zijn abstractie, wordt hij embleem, en wreker, en redder, en boeman, en trooster en knecht.

- *Ondanks het feit dat u soms teruggrijpt naar oude Griekse motieven bent u toch een typisch hedendaags auteur, want uw levensvisie is toch sterk existentialistisch getint*.

- Juist. En dat beschouw ik als een compliment. Een motief is een keuze, een hulpmiddel, een springplank. Slechts twee dingen tellen: de waarachtigheid van de auteur, en de gave om - spijts de eventuele situering in een andere tijd en een andere leefwereld - toch de mens van nu én de problematieken van nu te bedoelen.

- *Uw verzen zijn ook altijd melodieus. Ik veronderstel dat u uw gedichten luidop leest wanneer u eraan werkt*.

- Ja. Ik hoor ze terwijl ik ze schrijf. En na twee of drie versregels lees ik het resultaat luidop om de melodie te toetsen. Achteraf, wanneer

de cyclus voltooid is, zet ik hem op de magnetofoonband en beluister ik gedicht na gedicht met de tekst in de hand. Meestal volgen dan nog correcties. Toen ik nog geen bandopnemer bezat, moest ik me beperken tot het luidop lezen; nu echter kan ik luisteren naar een ‘stem’ die toch ergens van buitenaf komt. Dat maakt nuchter. Ik hoor de zwakkere plekken, ontdek eventuele herhalingen. Wanneer ik ook dàt heb weggewerkt, zet ik de gedichten nogmaals op band en luister naar die nieuwe versie, dit keer in aanwezigheid van mijn vrouw. Dan worden soms slordigheden en duisterheden ontdekt en moet ik weer corrigeren. Eventueel volgen achteraf nog wijzigingen nadat ik méér afstand heb genomen, en ook vlak vòòr ik een cyclus publiceer in een tijdschrift. En wanneer ik - heel wat later - overga tot het samenstellen en publiceren van een bundel, corrigeer ik nogmaals. Onlangs heb ik AL mijn gedichten herlezen - met het oog op een eventuele uitgave van mijn Verzamelde Gedichten. Losse bundels zijn in de handel niet meer verkrijgbaar. Maar dergelijke uitgave zou - na schrapping van een aantal zwakkere gedichten - méér dan 700 gedichten bevatten.

- *Men kan niet zeggen dat in uw toneel nog de dichter aan het woord is. Het is een totaal andere discipline voor u*.

- Het vak van een toneelauteur is niet hetzelfde als dat van een dichter. Maar ik ben een toneelauteur die altijd een ‘gevormde’ taal heeft geschreven. Mijn toneeltaal is nergens realistisch. Maar dat geldt eveneens voor de Grieken, voor Shakespeare, Marlowe, Nestroy, von Kleist, Bolt, Hacks.

- *In uw toneel kopieert u niet de werkelijkheid*.

- Nee. Het theater is metafoor. Ik zet mensen neer die in functie staan van de vrijheid, de haat, de liefde, de eros, de angst, de lafheid, de kruiperigheid, de overmoed, de machteloosheid van de mens.

- *Uw eerste toneelstuk* Antonio, *was een romantisch drama waarin de invloed van Shakespeare nog merkbaar was. Het is een stuk vol hartstocht, gevoel en poëzie. Blijkbaar laat u het gevoel gemakkelijker meespelen in uw toneel dan in uw poëzie*.

- Dat kan niet anders, omdat het gevoel in mijn poëzie van mij is en het gevoel in het toneel is van de mensen, die ergens groeien. Die personen ontsnappen mij. Ik zet bijvoorbeeld een jonge vrouw op de scène, die vurig verliefd is. Ik kan dan niet remmen omdat ik eventueel op *mijn* liefde een rem zou leggen. Ik moet ze de kans geven. Ik moet ze andere dimensies geven.

- *Maar die figuren zijn toch ook projecties van u?*

- Voor een deel. Als ik het niet voor een deel in mij had, zou ik het niet kunnen doen, of dan is het slecht. Ik zal bijv. nooit een boer neerzetten, omdat ik geen boeren ken. Hetzelfde geldt voor zakenlieden. Ik moet blijven bij mensen en thematieken die in de lijn liggen van mijn mogelijkheden en van mijn verbeelding. Maar toneel biedt het voordeel dat ik allerlei hartstochten en beweegredenen kan doen spelen. Ik ben geen intrigant, geen schurk. Daarom ben ik in mijn verzen niet schurkachtig. Maar in mijn toneel kan ik een schurk neerzetten, een leperd. Of een dwaas die alles fout doet. Of een zuivere ziel zoals de gendarm in *Het woord vrijheid*.

- *Ook in uw toneelstukken is de inhoud, de rijkdom aan ideeën, van groot belang. Zij komen dan ook soms over als praatstukken, net als de toneelwerken van Sartre trouwens. De actie is bijgevolg van minder belang. Hieruit leid ik af dat toneel voor u meer literatuur is dan spektakel*.

- Dan vergist u zich. En met dergelijke bewering speelt u in op de pretentie van een stelletje theateridioten en kwaadsprekers. Ik heb hierboven al verwezen naar enkele grote namen in het theater die steeds gedaan hebben aan dat wat die theateridioten ‘literatuur’ noemen. Ik heb theater geschreven van toen ik amper een potlood in de hand kon nemen. Een oud cahier kan dat bewijzen. Als kind organiseerde ik al theater op de binnenkoer van het huis dat wij toen bewoonden. Omdat mijn vader lange tijd een perskaart heeft gehad, heb ik vrij jong allerlei spektakels bijgewoond én nagespeeld. En later, wanneer ik met mijn gezin op reis ging, planden wij zo goed als alle verplaatsingen in functie van eventueel theaterbezoek: Parijs, Avignon, Londen, Stratford on Avon, Berlijn (West én Oost), Keulen, Düsseldorf, Salzburg, Wenen. Ik heb bovendien uitsluitend toneel geschreven in functie van de mens. De mens met zijn problemen, zijn levensmoed, zijn lafheid, zijn durf, zijn kleinheid. Ik verwijs naar de offervaardigheid van Godiva, de koele strengheid van Koningin Christina, de zielskracht van Polukrates, de machtswellust van de Rattenvanger van Hameln, het militair fascisme van de Freiherr von Münchhausen. Vanzelfsprekend moet ik die figuren in thematieken betrekken, maar ik kan nooit anders dan gehoorzamen aan het eigen leven dat mijn mensen onverbiddelijk opeisen. Onvermijdelijk zit de auteur altijd achter zijn personages. Ik ben in wezen altijd bekommerd om de kwetsbaarheid van de mens. Vandaar dat ik in mijn stukken veel tekeerga tegen racisme, fascisme, manipulatie, usurpatie, geweld.

- *Dat zijn dan thema's, die niet in uw poëzie aan bod komen*.

- Dat kan ook niet. Ik kan toch moeilijk zeggen: hier zit ik in mijn zetel en ik ben voor de vrijheid. Men kan de vrijheid pas behandelen in een situatie. Daarom zet ik mensen op de scène die met elkaar in botsing komen. Usurpateurs en slachtoffers. Ik probeer zoveel mogelijk objectief te blijven, maar ergens kies ik partij, dat is gewoon onafwendbaar. Het voordeel van theater is, dat ik uit mezelf kan treden. Ik kan bijvoorbeeld een oude vrouw neerzetten op de scène, maar ik kan onmogelijk een gedicht schrijven vanuit de optiek van een oude vrouw. Vandaar dat er een onderscheid moet bestaan tussen mijn poëzie en mijn toneel. Natuurlijk is theater een métier dat geleerd moet worden, en wellicht is op dat vlak het rijpingsproces trager dan voor de poëzie. Ik zou het kunnen formuleren als volgt: men kan eventueel een geniaal dichter zijn op zijn achttiende jaar, maar uiterst zelden (of nooit?) een geniaal toneelauteur. Omdat voor het theater levenservaring nodig is, mensenkennis, maatschappijkennis en vakkennis.

- *Sommige van uw toneelstukken werden ook als hoorspelen door de radio uitgezonden*.

- Inderdaad. Vooral door Radio Wien en Salzburg. Ook door Radio Bremen. Een zestal stukken. Maar dan moet in de tekst wel veel geschrapt worden aangezien visuele momenten automatisch wegvallen en bovendien de speelduur merkelijk korter moet zijn dan de speelduur van een toneelstuk. Toch zijn ook dàn technische vondsten mogelijk. Zo is in mijn stuk *De andere Jehanne* - dat op de scène gespeeld wordt door TWEE actrices, waarvan de ene de ‘heldhaftige Jehanne’ speelt en de tweede actrice ‘de andere Jehanne’, de vrouw die liefheeft en voor die liefde wil instaan, - over de Weense radio gesproken geworden door één actrice met gebruik van echo-effect.

- *De nieuwe K.N.S. te Antwerpen werd geopend zonder dat men beroep heeft gedaan op een auteur van bij ons. Hoe staat u als toneelauteur daar tegenover?*

- Ik vind het schandalig. De Vlaamse gemeenschap opent een eigen (ontzettend duur) theater met een stuk van een Rus!! Dat stuk behandelt wel de figuur van Tijl, maar Tijl is voor ons het symbool van de vrijheidsstrijder, en op dat gebied hebben wij van de Russen geen lessen nodig, zeker niet nadat die Russen Afghanistan overrompeld hebben en bezet. Naar verluidt, was dat openingsstuk erg antiklerikaal en de katholieke pers is daarover boos geweest. Maar ik

geloof niet dat één katholieke krant er haar verbazing heeft over uitgedrukt dat het gekozen stuk geen *Vlaams* stuk is geweest. Waarom niet? Omdat die katholieken geen enkel behoorlijk eigen toneelauteur in hun rangen tellen? Ikzelf had de directeur van de KNS reeds in september 1979 VIJF stukken voorgelegd die tot nog toe niet opgevoerd zijn geworden en in mijn begeleidend schrijven had ik hem verzocht die stukken te lezen en/of te laten lezen. Nooit heb ik op die toezending enig antwoord gekregen. Bepaalde mensen bij de KNS - die bij voorkeur de dappere Marxist spelen, althans zolang hun (vaak gecumuleerde) wedde maar hoog genoeg ligt - praten graag over hun artistieke vrijheid. Maar ze praten nooit over hun artistieke verantwoordelijkheid.

Albert Helman

Pseudoniem van Lou Lichtveld. Geboren op 7 november 1903 te Paramaribo in Suriname. Al op 17-jarige leeftijd onderwijzer, kwam hij als achttienjarige naar Nederland om Nederlandse letterkunde te studeren. Hij werd opgenomen in de redactie van het literaire tijdschrift 'De Gemeenschap', vestigde zich daarna in Spanje en Mexico Na de tweede wereldoorlog, waarin hij aan het kunstenaarsverzet deelnam, keerde hij terug naar Suriname, waar hij verscheidene overheidsfuncties bekleedde en van 1949 tot 1951 minister van Volksgezondheid en van Onderwijs was. Gedurende zeven jaar zou hij voorzitter van de Surinaamse Rekenkamer zijn. In 1961 werd hij benoemd tot gevolmachtigd minister bij de ambassade in Washington en gedelegeerde bij de Verenigde Naties. In 1962 kreeg hij voor zijn werk op taalkundig gebied een eredoctoraat van de gemeentelijke universiteit van Amsterdam. Hij woont thans nabij Scarborough op het Caraïbische eiland Tobago.

Publikaties:

Poëzie: Ontsporing (1945), Anakroniek (1975), Verzamelde gedichten (1979).

Proza: Zuid-Zuid-West (1926), Mijn aap schreit (1927), Van pij en burnous (in samenwerking met Albert Kuyle, 1928), Hart zonder land (1929), De stille plantage (1931), Wij en de literatuur (1931), Overwintering (toneelspel, 1931), Het euvel Gods (1932), Waarom niet (1933), Orkaan bij nacht (1933), De dolle dictator (1935), Aansluiting gemist (1937), 's Mensen heen- en terugweg (1937), Ratten (1937), De sfinx van Spanje (1937), Het vergeten gezicht (1939), Millioenenleed (1940), De put der zuchten (1940), De rancho der X mysteries (1942), Leef duizend levens (1942), Teutonenspiegel (1946), Gerrit Jan van der Veen, een doodgewone held (1946), Kleine kosmologie (1947), Omnibus (1948), Afdaling in de vulkaan (1949), De laaiende stilte (1952), De medeminnaars (1953), Mijn aap lacht (1953), Spokendans (1954), Suriname, geboorte van een nieuw volk (1957, onder de naam Lou Lichtveld), Zaken, zending en bezinning (1968), Cultureel mozaiek van Suriname (1976), Facetten van de Surinaamse samenleving (1977), Serenitas (1979), Het eind van de kaart (1980), De foltering van Eldorado (1983).

Literatuur: Tony van Verre ontmoet Albert Helman (1980).

Dit gesprek verscheen in mei 1981.

- Albert Helman, u bent Surinamer en u bent ook hoofdzakelijk van Indiaanse afkomst. Daar is in uw werk toch weinig of niets van te merken, en dit staat dan wel in tegenstelling met sommige Latijns-Amerikaanse schrijvers, die trots zijn op hun Indiaanse afstamming. Ik denk in dit verband aan Miguel Angel Asturias en aan Octavio Paz.

- Men kent deze mensen hoofdzakelijk uit die werken, die exotisch getint waren en niet zo zeer hun andere geschiften. Octavio Paz heeft het meest over algemene literatuur geschreven en werken, die niet specifiek Mexicaans zijn. Het indiaanse steunt tenslotte veel meer op de manier van kijken naar de dingen, de opvattingen die men heeft, de hele mentaliteit. En ik heb wel degelijk een aantal boeken geschreven, waarin je dat goed kunt merken. Ik ben begonnen met *Zuid-Zuid-West*, waar je dat in herkennen kunt, en heel sterk vind ik zelf in *De rancho der X mysteries* en in *Afdaling in de vulkaan*, ook in *Het vergeten gezicht*, die alle in Mexico spelen, ten dele onder de Indianen. En verder in allerlei korte verhalen. Ook nu bijvoorbeeld in het pas verschenen *Het eind van de kaart*, waar ik die kaart van mijn herkomst openleg. Maar ik hoef er tenslotte niet mee rond te lopen, want ik ben door het noodlot in een milieu terechtgekomen waar het Indiaanse niet speelde als specifieke waarde. Ik vond het dan ook niet nodig om dat te veel te étaleren. En in de tweede plaats, wanneer je een zekere afkomst hebt en het komt te pas dat je dat laat merken, dan heeft het stellig zin, maar waarom zou je het anders doen? Een derde reden is zeer zeker dat het volk in Nederland helemaal geen affiniteit heeft met dat waartoe ik krachtens mijn geboorte behoor en dat bezig is uit te sterven. Ik ben in de Nederlandse literatuur terechtgekomen door een zekere fataliteit, die ik heb moeten aanvaarden. Bovendien, de Indianen waartoe ik behoorde, die heeft men tot op heden in hun voortbestaan belemmerd. Daar ben ik erg duidelijk over geweest in *Het eind van de kaart*. Dat boek is overigens niet van recente datum, ik heb het geschreven 25 jaar geleden, in 1955, maar het is pas nu gepubliceerd. Door allerlei omstandigheden is het blijven liggen. Ik heb natuurlijk zoveel andere dingen tussendoor moeten doen, waarbij het helemaal niet ter sprake kwam. Maar ik ben nog altijd van plan de geschiedenis van de uitroeiing van de Indianen te schrijven, en ben er zelfs al halverwege mee gevorderd.

- U hebt altijd verklaard dat u nooit uw memoires zou schrijven, maar nu hebt u toch een dagboek gepubliceerd.

- Ja, maar dat is het dagboek van een reis. Ik heb nooit dagboeken bijgehouden, behalve als ik op reis was, naar een mij onbekend land;

dan deed ik het wel. Een jaar of wat geleden ben ik bij de Eskimo's geweest boven de Poolcirkel en zo zijn er nog enkele andere reizen, naar de bovenloop van de Indus of de Australische goudvelden van voorheen geweest. Ik heb daarvan nog andere dagboeken liggen, nog laden vol manuscripten, die nog niet gepubliceerd zijn. Er zal na mijn dood nog veel te voorschijn komen, denk ik. De Nederlandse markt kon dat niet absorberen. Het taalgebied is te klein en de uitgevers zijn te beperkt in hun middelen.

- Het vroegere Nederlands-Indië heeft heel wat Nederlandse auteurs voortgebracht, die ginder geleefd hebben en over dat land hebben geschreven. Ik denk aan Multatuli, Maria Dermout, Beb Vuyk. In West-Indië is dat niet gebeurd, maar daar zien wij wel een reeks eigen, inheemse auteurs, die een belangrijke bijdrage aan de Nederlandse literatuur hebben geleverd. Behalve u zijn er immers nog Cola Debrot, Bea Vianen, Edgar Cairo, Frank Martinus Arion enz. Hebt u een verklaring voor dit verschil en kunt u zelf wat meer vertellen over deze West-Indische inbreng?

- U heeft wat Oost-Indië betreft alleen maar Nederlanders genoemd, maar er waren in Indonesië ook mensen, die in het Nederlands hebben geschreven. Mevrouw Djojopoespito heeft heel goede romans geschreven, maar die zijn weinig bekend, ofschoon enkele wel in Nederland gedrukt zijn. En Noto Soroto, die is een tijdlang erg bekend geworden met zijn boeken in Nederland. Het waren echter maar heel weinig inheemsen.

Maar er is een groot verschil tussen de wijze waarop het Nederlands een rol gespeeld heeft in de Oost en die in de West. In de Oost deed men niets om een literatuur in die taal te stimuleren. Integendeel, daar hebben de Nederlanders tegengegaan dat de Indonesiërs Nederlands zouden leren gebruiken. Dat zat in het hele imperialistische systeem dat daar werd toegepast. In de West was het omgekeerd. Je kon er alleen maar vooruit als je Nederlands kende. En dat maakt wel een verschil. De acculturatie is in Indonesië veel geringer geweest dan in het Caribisch gebied en in Suriname. Hetzelfde geldt immers ook voor Kongo. Welke Kongolezen hebben er geschreven? Als iemand dan eindelijk eens over dat land schrijft, dan is het de blanke missionaris pater Tempels. Die is het eerst begonnen. En jaren later zijn er allerlei Belgen naar toe gegaan en *die* hebben er romans over geschreven. Maar er is geen culturele interactie geweest. Trouwens, dat zat onontkoombaar vast aan het imperialistisch systeem van uitbuiting en overheersing, in het klein houden, het neerhouden van

de inboorlingen. Nou had je dat in de West ook wel, maar daar was tegelijkertijd ook een grote drang onder de inheemsen om dat te doorbreken. En aangezien het onderwijssysteem daar helemaal in het Nederlands was, in tegenstelling met Indonesië, waar het gebeurde in het Maleis of in het Javaans. Het was dan ook een heel grote uitzondering wanneer daar een inlander op een Nederlandse school mocht komen. Het werd ook zeer veel Javanen kwalijk genomen dat ze Nederlands kenden. Dit bleef zelfs zo tot na de oorlog.

In de West was dat enigszins anders. Daar had je juist de drang vanuit de gekoloniseerde om zover mogelijk door te dringen tot de beschaving en het culturele potentieel van de kolonisator. Maar dat ging erg moeizaam.

De West-Indische schrijvers die u noemde, zijn allemaal van na de oorlog. Vroeger was er niets. Eerst was ik alleen en erg sporadisch, met één, twee boekjes. Cola Debrot volgde ook met slechts één: *Mijn zuster de negerin*. Hetzelfde verschijnsel zie je ook op de andere Caribische landen. En die Mexicaanse en andere schrijvers die u daar noemde, die zijn ook van pas na de oorlog. Vooral door de oorlog is een heel groot cultureel dekolonisatieproces op gang gekomen. Als je dus de geschiedenis zou moeten schrijven van de literatuur van al deze landen, dan is het echte begin onmiddellijk na de oorlog geweest. Nu is dat bij de Latino's, omdat ze sinds Bolivar onafhankelijk waren, veel geleidelijker, al een paar generaties terug, begonnen. Maar zij waren toen nog al te zeer op Spanje georiënteerd, en trokken noodgedwongen weg naar Europa of de Verenigde Staten. Ruben Dario, een Nicaraguaan, heeft zijn meeste verzen en boeken in Parijs geschreven. En nog altijd zijn er een heleboel van deze schrijvers, die hun beste werk in Parijs of elders buitengaats schrijven en ook uitgeven. Want daar komt nog bij, het eigen land heeft de interesse voor literatuur nog niet. Voor een akelig groot gedeelte zijn de mensen analfabeten. Zelfs in een land als Nederland of België, waar iedereen gealfabetiseerd is, wat wordt daar gelezen? En sinds wanneer? Maar de voormalige koloniën, en vooral Suriname, zijn landen waar hele bevolkingsgroepen practisch analfabeet zijn. Waarvan slechts een heel klein percentage kan lezen en schrijven. Voor wie schrijven we dan? Niet voor de eigen mensen. Die kunnen niet en behoeven ook niet te lezen. Die vertellen, houden redevoeringen. Ook het onderwijs is anders, niet in eerste instantie naar de literatuur gericht. Maar naarmate er meer vrijheid komt en het zoeken naar een eigen identiteit, met het zich losmaken van de westerse invloeden, naar die mate gaan er steeds meer schrijvers zich op het eigen land richten en

aansluiting zoeken bij wat de mensen ervan kennen, bij de eigen referentiewereld van hun landgenoten.

- *Laten wij dit gesprek nu wat nader tot u zelf toehalen. U was pas 18 jaar toen u naar Nederland kwam. Op dat ogenblik moet Nederland een geïdealiseerd land, een soort Beloofde Land geweest zijn*.

- Ja, het was een *erg* geïdealiseerd land. Hoewel ik toen al gewaarschuwd was, want ik was van mijn elfde tot bijna mijn vijftiende jaar ook al in Nederland geweest. Ik heb die culturele schok dus als het ware in twee ètappes doorgemaakt en daarom is hij misschien niet zo hevig geweest. Daarbij toch moeilijk genoeg. Maar ik ben hier direct ook erg goed opgevangen en heb in die jaren ook nooit iets gemerkt van racisme, maar veeleer van een bijzondere welwillendheid van de mensen tegenover mijn 'anders'-zijn.

- *Hoe bent u in de redactie gekomen van het Nederlandse literaire tijdschrift 'De Gemeenschap', dat bestaan heeft van 1925 tot 1941 en katholieke jongeren groepeerde? Wat waren de betrachtingen van de redactieleden Anton van Duinkerken, Jan Engelman en Antoon Coolen, en stemden deze betrachtingen overeen met de uwe?*

- Niet helemaal, maar ik had aanvankelijk te maken met Pieter van der Meer de Walcheren en die zei een keer tegen mij: er zijn een stel jongens in Utrecht, die beginnen een tijdschrift en ze hebben vast niemand voor muziek. Kom daarmee eens in aanraking. Van der Meer heeft mij toen met hen in contact gebracht. Het tijdschrift 'De Gemeenschap' was toen nog bezig zich op te richten. Daar ben ik er dus bij geweest. Wij hadden niets anders dan een zak pinda's voor ons staan en niet eens de centen om een borrel te kopen. Wij zaten in Utrecht met mekaar te praten en toen zegden ze: Ja, we vinden het leuk dap jij over muziek gaat schrijven. Ik ben dus begonnen als muziekmedewerker. Maar heel gauw, tegen het eind van de eerste jaargang, ben ik in de redactie opgenomen. Ik kwam toch altijd met ze spreken. Zo is het eigenlijk gegaan. En wat zij voorstonden? Ja, het stond hun zelf niet helemaal klaar voor de geest, laat staan mij. En toen later bleek dat onze gedachten niet helemaal overeenstemden, hoe is het dan? Je bent goede vrienden geworden, je gaat er mee door, met het tijdschrift dat je samen begonnen bent en dat zodoende ook een stukje van jezelf is. Tot er erg principiële dingen gebeurden, die je niet zinden, toestanden ontstonden waarbij het episcopaat een censor ging instellen, die zei wat er in mocht komen en wat niet. Toen zei ik: dat neem ik niet en dat moeten jullie geen van allen nemen. Maar er

was een groep, die het wel wou. Chris de Graaf en ik zijn er toen uitgestapt, als goede vrienden, maar van toen af heb ik het tijdschrift toch verder links laten liggen. Ze hebben mij dat wel een beetje kwalijk genomen, maar wij zijn niettemin altijd nog 'on speaking terms' gebleven. En ik ben elders gaan publiceren.

- *In uw eerste boek* Zuid-Zuid-West *(1926) schrijft u over uw land Suriname en u trekt daarin ook van leer tegen de Nederlandse kolonisten. In de epiloog schrijft u o.m.: 'Zonder uw liefde, zonder de liefde die uw plicht is - want alle koloniaal bezit is vrijwillig op zich nemen van een plicht - zal er nimmer redding mogelijk zijn. Sinds eeuwen zijt gij dieven, men zegt: geoorloofd. Maar weest dan minstens liefdevolle dieven en geen schurken. Indien gij slechts wist, hoe schoon dit land is, hoe innig het leven daar...*

Maar ach, ik kan u niet méér zeggen, niet méér. En niet schimpen... Mijn arm, arm land...'

Dergelijke zinnen heeft men u wel kwalijk genomen in Nederland. U hebt daar ook nadeel door geleden.

- Men heeft mij dat heel erg kwalijk genomen en ik heb daar inderdaad heel veel nadeel door geleden, tot aan het begin van de oorlog. Ik heb dat in het boek van Tony van Verre's gesprekken met mij uitvoerig verteld; idiote en pijnlijke dingen die er vaak gebeurd zijn, niet eens alles. Alleen na de oorlog kon ik zeggen wanneer iemand mij iets hierover zei: Waar was *jij* eigenlijk tijdens de Duitse bezetting? Daar volgt dan bijna altijd een verschrikt zwijgen op. En het zijn diezelfde bladzijden die *vandaag* door de meesten geprezen en met volle instemming gelezen worden. Want ze hebben nog niets van hun geldigheid verloren, ook al zijn de omstandigheden dikwijls sterk veranderd. Maar neo-kolonialisme is even erg, en door zijn camouflage zelfs gevaarlijker, dan het oude kolonialisme.

- *Het taalgebruik in dit boek lijkt mij vreemd genoeg dichter bij het Vlaams dan bij het Hollands te liggen*.

- Daar hebt u volkomen gelijk in. En dat heeft feitelijk een grappige oorzaak: ik had in mijn jeugd meer Vlaamse auteurs gelezen dan Nederlandse. In de eerste plaats was er Gezelle. Ik kende Guido Gezelle van buiten, want dat werk kon ik krijgen. Zijn bundels kon ik lenen uit een bibliotheek. En dat heeft mij heel sterk beïnvloed. Daarnaast was er Streuvels, waar ik tenslotte nooit zo heel erg veel ben gaan van houden. Dat was mij te compact. Er was mij ook te weinig relaas in. Maar verder ook mensen als Maurits Sabbe en

August Vermeylen. Daardoor is het dat de befaamde norm van het Noord-Nederlands bij mij heel zwak was, en eigenlijk maar aangeplakt. Het Nederlands is tenslotte toch mijn tweede moedertaal geweest, niet helemààl eigen, zodoende zijn er zeker heel wat flamingismen, vooral de eerste tijd, in mijn eerste boeken geslopen. En ik ben er nòg niet bang van, want ik vind dat een heel acceptabel taalgebruik, evenzeer als dat van het noorden. Ik ben hierin geen partij; ik vind het alleen idioot, al deze scheidingen, eigenlijk op grond van een stomme oorlog die er meer dan een eeuw geleden geweest is. Ik sta er ook tussenin. En ik vind dat de eigenaardigheden, die nu specifiek Surinaams zijn, òòk recht van bestaan hebben. Ik gebruik ze ook wel een enkele keer, en soms sluipen ze er ook in zonder dat ik het weet. Als ik wil dat iemand wat opzij gaat zitten, dan zeg ik: 'Schuif'. Dat zeg je natuurlijk niet in Europa. Je zegt: 'Ga opzij' of 'Schuif eens op'. Maar in Suriname zeggen ze 'Schuif'. En men zegt er ook: 'Ik ga kuieren in het binnenland.' Dat kun je ook doen met een boot. Dat is gewoon uitgaan, op safari gaan. En mogen ze zich soms niet uitdrukken zoals ze willen? Mits ze dit maar nauwkeurig en duidelijk doen. Ook het huis van onze taal heeft vele woningen.

Ik kom oorspronkelijk uit een merkwaardig taalgebied, waar het Nederlands een minderheidstaal is. En met deze afkomst in Nederland gekomen, ben ik altijd verbaasd geweest over de geringe contacten tussen het Nederlandse taalgebied in België en het Nederlands taalgebied in Nederland. Het heeft mij altijd verbaasd dat de Nederlanders zich zo weinig solidair tonen met de Vlamingen, die tenslotte een heel zware strijd moeten voeren voor het respect voor hun 'beschaafde taal' en het gebruik van *hun* taal in tweetalig België. Terwijl de taal tenslotte toch zo belangrijk is als expressie van heel de menselijke persoonlijkheid. Zodat wanneer zijn vrijheid op dit gebied beknot wordt, dit één van de allerergste beknottingen is van de algemene menselijke vrijheid, ons dierbaarste goed als burgers. Het gaat om het menselijke recht om zich zo uit te drukken als men dat wil. De Hollandse onverschilligheid is nog te opvallender omdat de aansluiting die door de Vlamingen gezocht wordt met het Nederlandse taalgebied, eigenlijk erg ver gaat, erg hartstochtelijk is. Men erkent wel de rechten van de Friezen omdat die toevallig binnen de Nederlandse politieke grenzen leven, maar omdat er nou toevallig een staatkundige verdeling is, die overigens alleen op een stomme verloren oorlog berust, sluit men de ogen voor het bestaan van een probleem voor de Vlamingen, en schenkt men geen enkele aandacht

aan de bittere strijd die er gevoerd wordt en die eigenlijk al heel oud is, en aan de andere kant toch enorm goede resultaten heeft opgeleverd met een aantal schrijvers, zonder welke de Nederlandse literatuur eenvoudig ondenkbaar is. Dit is al vanouds het geval: de oudste Nederlandse schrijvers kwamen uit het zuidelijk gebied en onze hele Nederlandse literatuur steunt eigenlijk evenzeer op Zuid-Nederlandse literaire produkten als op Noord-Nederlandse, misschien zelfs veel meer, zeker in de late middeleeuwen. En daarna is er toch steeds een enorm contact geweest. Dat heeft ook iemand als Louis Paul Boon trachten uiteen te zetten en dat is zelfs zo ver gegaan dat hij ook een deel van Noord-Frankrijk daarbij heeft betrokken, zeer terecht. En dat wordt nu allemaal in Nederland over het hoofd gezien. Ik begrijp het niet goed en moet dat toeschrijven aan een zekere enghartigheid, die ze trouwens ook ten opzichte van de koloniën hebben aan de dag gelegd, zeker wat ook de taalkwesties betreft. In dit opzicht schijnen ze Vlaanderen nog altijd als een kolonie te beschouwen, of nog iets ergers. Erg dom, want ze profiteren er de hele tijd toch van. En ik geloof dat het de Vlamingen erg veel goed zou doen, wanneer er iets meer aandacht aan geschonken werd en iets meer solidariteit betoond werd. Ik denk hierbij ook aan al die gevallen, waarin er niet ‘verdiend’ wordt aan Vlaamse kunstenaars, omdat zij hun werk niet in Noord-Nederland publiceren. Er zou veel meer samenwerking moeten zijn tussen de uitgeverijen in beide landen, zoals er ook veel meer uitwisseling van medewerkers aan de dag-, week- en maandbladen behoort te komen. Voor de oorlog, heb ik de indruk, was dit over-en-weer bij elkaar publiceren frekwenter dan de laatste tijd. Ik erken maar één Nederlands cultuurgebied, en daartoe behoren *alle* landen die in ruime mate Nederlandstalig zijn, ongeacht hun politieke verschillen. En laten wij in 's hemelsnaam de politici zoveel mogelijk buiten spel laten bij dit alles, aangezien zij met hun ingeboren opportunisme op cultureel gebied toch meer kwaad dan goed doen. Dat weet zo langzamerhand zelfs een kind, daarginds, bij u, en bij mij.

- *U bent in Suriname ook minister van Onderwijs geweest. Ik las ergens dat u toen ook geijverd hebt voor een eigen Surinaamse literatuur*.

- Nee, ik heb wel het scheppen van ‘volkslectuur’ voorgestaan, en daar heb ik zelf een aantal boekjes voor geschreven. Want als je mensen alfabetiseert en ze hebben niets te lezen, dan vallen ze terug in het analfabetisme. Zij moesten in Suriname boeken hebben, die zij niet alleen konden, maar ook graag *wilden* lezen, dus over dingen die hen interesseerden. Dus niet veel bestaande Hollandse boeken. En

van die dienst, het Bureau Volkslectuur, ben ik directeur geweest. Dat was één van de zeventien functies, die ik in Suriname gelijktijdig had. Maar ik heb over een Surinaamse literatuur nooit geschreven, en er ook nooit aan meegewerkt dat ze uit de grond gestampt werd, om de eenvoudige reden dat ik niet weet in welke taal men die literatuur zou moeten schrijven. Dat is een probleem. Ik heb ook maar één leerling gehad in al die jaren daar, en die heb ik heel streng en heel hard opgeleid; dat is Bea Vianen geweest. Op haar zestiende jaar kwam ze bij me en tot ze haar eerste boek realiseerde, heb ik haar gecoachd. Ik heb haar jarenlang gezegd: publiceer niet. En zoals dat gaat als je dat goed doet, dan komen tenslotte de leerlingen in opstand tegen de meester. En dat is het moment waarop je ze loslaat, en blij bent dat ze haar eigen weg gaan. Ook in dit geval was ik er heel blij om. Vooral toen haar eerste boek verscheen bij een uitgever, die toen ook mijn uitgever was. Alle andere Surinaamse auteurs van vandaag, zowel de enkele echte schrijvers als de vele would-be 'kunstenaars' onder hen, zijn gelukkig geheel buiten mij om hun weg gegaan. Hoewel de Nestor, heb ik er nooit behoefte aan gehad om 'school' te maken, noch om voor een kritische Kronos te spelen, die zijn eigen kroost verslindt - voor zover je dan nog van cultureel 'nakroost' kunt spreken. Mijn 'hart zonder land' heeft altijd de hele wereld, en niet een bepaalde landstreek, zelfs niet die waar ik geboren en getogen ben, als zijn speciaal jachtterein - of noem het maar 'operatieveld' - beschouwd.

- *Bea Vianen trekt in elk van haar boeken van leer tegen de misstanden in Suriname en de noodlottige erfenis, die Nederland er heeft nagelaten. Dat hebt u niet zo consequent in uw boeken gedaan. Gelooft u misschien niet in geëngageerde literatuur? U hebt immers die problematiek meer in niet-literaire studiën behandeld en niet zo zeer in uw romans*.

- Ik heb dertien jaar gewerkt in Suriname, in de praktijk, dus was het niet meer nodig dat ik het allemaal nog eens zou beschrijven. En ik heb *daar* genoeg geschreven en vooral gesproken, want ik werd zelden gelezen. Bea Vianen publiceert tegen misstanden op een plaats waar het niet thuis hoort, waar het wel heel goed klinkt, maar waar het geen ander effect heeft dan het bevredigen van de nieuwsgierigheid der buitenlanders, van de 'kibitzers'. Als iemand geëngageerd wil schrijven, moet hij het zelf weten en als ik het nodig heb, zal ik het ook wel doen. Ik heb het ook wel eens gedaan. Maar ik vind niet dat een schrijver moet geëngageerd zijn. Dat is zijn opgave niet. Zijn opgave is mooie boeken te maken.

- *U bent meer een voorstander van belletrie. U hebt vroeger trouwens aan echte schoonschrijverij gedaan*.

- Ja, daar heb ik aan geloofd, een hele tijd. Ik dacht dat het zo moest. Daar ben ik gelukkig van teruggekomen. Met de jaren ben ik wel soberder gaan schrijven. Er hebben daarbij misschien ook invloeden van buiten gespeeld, maar die zijn niet goed aanwijsbaar. Er zijn wel een aantal auteurs, die mij gegrepen hebben door hun eenvoud. Iemand als Blaise Cendrars bij., dat schiet me nou ineens te binnen. En iemand als Kafka. Ik ben dus wel beïnvloed, tenminste in die zin, maar ik ben zelf ook wel tot het inzicht gekomen dat het veel eenvoudiger moest, veel soberder, omdat het dan ook veel meer effect heeft.

Ik ben van buitenaf, artificieel opgevoed, vòòr dat ik in Nederland was, door De Nieuwe Gids-ers, en dan denk je als jonge man: zo moet het. Langzamerhand leer je dat bepaalde dingen niet juist zijn. Eigenlijk verveelde het mij dat ik werd opgehangen aan dingen, die ik geschreven had toen ik nauwelijks twintig jaar oud was. En ik ben lang bezig. Als je zestig jaar hebt geschreven, heb je natuurlijk bepaalde ontwikkelingen doorgemaakt in die tijd. Ik verloochen niets van het verleden, maar ik weet dat er een aantal dingen zijn die ik eigenlijk niet had moeten doen. Die horen er echter onherroepelijk bij; bij dat wat mijn leven was en hopelijk nog een beetje zijn zal, en bij datgene wat een zekere Helman als *zijn* variant in het eeuwigvariërende van tijd en ruimte nalaat, - een erfenis onder beneficie van boedelbeschrijving.

- *In 1931 verscheen dan uw roman* De stille plantage, *die men wel een best-seller mag noemen. Dit boek wordt immers nog steeds geregeld herdrukt. Nu heb ik opgemerkt dat dit boek begint en eindigt met hetzelfde woord: 'herinnering'. Ik weet niet of dit nu met opzet of toevallig is gebeurd. Ik had de indruk dat dit het boek van de melancholie is. U schrijft trouwens zelf over 'de vogel Melancholia', met een hoofdletter*.

- Ik heb inderdaad met opzet dat woord aan het begin en het einde van het boek gebruikt. Als u nu de inleiding zult lezen, die ik geschreven heb bij de jubelium-uitgave, die binnenkort uitkomt, dan zult u merken dat ik het daarover heb. En ook over andere dingen, die de kritiek nooit heeft opgemerkt.

Dit is het boek waarin ik heb willen zeggen dat die hele kolonisatie van meet af aan verkeerd is aangepakt.

- *Maar die kritiek hebt u toch ingepakt in een verhaal, die hebt u niet keihard naar het hoofd van de kolonisten geslingerd*.

- Nee, die is gepoëtiseerd. Ook omdat ik niet geloof dat het anders zo een effect zou gehad hebben als dit. Dat blijkt ook uit de praktijk, uit de geschiedenis. Het is dieper doorgedrongen omdat het zuiver poëtische, het esthetische, dieper doordringt dan het polemische. Ik heb ook afgeleerd te polemiseren. Ik heb het toch al heel zelden gedaan. Als het duidelijk is, het verhaal of het gedicht, dan zal het diep doorwerken. Overigens heb ik dat ook in mijn poëzie beproefd. In de *Verzamelde Gedichten*, die verschenen zijn bij Orion te Brugge, staan een drietal gedichten, waarin ik zo scherp mogelijk de zaken heb gesteld. Daar heb ik het dus met mijn hele inzet, en met de emotie waartoe ik in staat was, proberen te zeggen, hoe het met zo'n kolonie - mijn 'Vaderland in de verte' - gesteld is.

- *De thematiek van* De stille plantage *hebt u later opnieuw behandeld in de roman* De laaiende stilte. *Waarom hebt u dit gegeven opnieuw opgepakt? Was u dan niet tevreden met* De stille plantage?

- Ik was er helemaal niet tevreden over. Ik vond dat het werk van een jong mens, dat de uiterlijke aspecten had beschreven, maar daarin kwamen de karakters en aard van de mensen onvoldoende tot uitdrukking, het eigenlijke conflict en hoe zich dat ontwikkelde, dat kwam niet tot zijn recht. Daarom dacht ik vijfentwintig jaar later: nu zal ik liever de hoofdpersoon uit dat verhaal een dagboek laten schrijven, waarin ik het allemaal wèl kan zeggen, nu ik meer van de mensen afweet. Ik heb dus precies hetzelfde gegeven genomen. Het is geen herschrijven geweest, maar vooral een duiken in één van de personen, en nog een vrouw, waardoor ik het mijzelf extra moeilijk gemaakt heb.

- *Maar u moet toch wijzigingen hebben aangebracht aan* De stille plantage *ook, want ik heb een editie van 1955, de negende druk, en daar staat vooraan in vermeld 'Definitieve versie'*.

- Dat is alleen maar geweest omdat de spelling veranderd is. Daar is verder niets aan veranderd. Ik heb dat maar één keer met een boek gedaan. Dat is *Waarom niet?* geweest. Dat was te dik en ik heb het ingekort bij de tweede uitgave, en er enkele veranderingen in aangebracht. Voor de rest ben ik net als Pilatus: wat ik één keer gepubliceerd heb, wens ik niet te herroepen. Schrijven is leven, zelfs allerintensiefst leven; en niemand herroept zijn leven, zelfs niet door een suicide, laat staan met woorden.

- *Mettertijd bent u dus meer belang gaan hechten aan de psychologie van uw personages*.

- Ja, uiteraard, ik was toen ik als vijf, zesentwintigjarige aan *De Stille Plantage* werkte, nog te jong om daar veel notie van te hebben.

- *De symboliek speelt in uw romans vaak een grote rol, bijv. ook in* 's Mensen Heen en Terugweg *en ook in* Het vergeten Gezicht. *Menno Ter Braak vond dat deze symboliek soms leidde tot ongeloofbaarheid. Vanwaar kwam deze hang naar symboliek?*

- Het zijn eigenlijk uitgewerkte metaforen. Een levensopdracht kun je ook symboliseren door een brief maar wat met die levensopdracht gebeurt, kun je dus ook weergeven als wat er gebeurt met die brief. Dat avontuur dat je kan beleven als je die brief op zijn plaats bezorgt en het zinloze van die levensopdracht kan je dus ook tot uitdrukking brengen door die brief te laten openen door iemand anders of door die brief aan jezelf te richten wanneer je veel gevaren hebt gelopen en dwars door het front bent gegaan om die brief te bezorgen. Het gaan is de opdracht, niet het afleveren. Daar komt bij dat wij Surinamers altijd in beelden denken. Ik denk altijd in beelden. Als ik iets probeer uit te leggen, is er meteen al een beeld. Je zoekt een relatie tussen het kleine en het grote, en tussen het uitspreekbare en het onuitspreekbare, en je kunt de zaken verhelderen door symbolen te gebruiken. En wat mijn oude kameraad Menno betreft, ik ben nooit erg onder de indruk geweest van zijn artistieke gevoeligheid. Wel van zijn intellectuele integriteit. Maar waar bleef zijn moed toen het op werkelijk knokken aankwam? Op de levensgevaarlijke inzet van ook je gevoelens? Daarom praat ik niet graag meer over sommige Forum-mensen, hoewel het tot aan de oorlog meestal beste kameraden waren.

- *De eenzaamheid van de mens staat wel centraal in uw oeuvre. Dat is blijkbaar de basissituatie van de mens volgens u. Daar wijst u trouwens reeds op in de eerste zin van* Zuid-Zuid-West.

- Het was eigenlijk een soort existentialistisch bewustzijn voor het woord al bekend was. Toen, nog erg jong, was ik al erg gegrepen door het existentiële raadsel, dat je onder de druk leeft en de verantwoordelijkheid, die je zelf niet gezocht hebt, maar waarin je terecht bent gekomen en waarmee je het verder moet stellen. Ik heb dat het duidelijkst proberen te neggen in een aantal gedichten, die intussen zijn opgenomen in die *Verzamelde Gedichten*. Dat is mijn werkelijke autobiografie. Verder heb ik er geen behoefte aan om mijn memoires te schrijven. Dat probeer ik in mijn werk zelf te brengen. Daar zijn zo

veel bespiegelingen bij. Ook een groot gedeelte van *Vriend Pieter* is hieraan gewijd, want de goede Benedictijner pater Pieter van der Meer zag zich, vooral in zijn latere levensjaren, adembenemend geconfronteerd met het grote bestaansprobleem, het onoplosbare existentiële raadsel.

- *Zitten er dan veel autobiografische elementen in uw romans, buiten die bespiegelingen?*

- Ik denk erg weinig. Maar fictie is toch altijd gestoeld op een zekere realiteit, dus op de dingen die men beleeft, bedenkt of zich wenst of die men vreest. Je synthetiseert, maar je synthetiseert met gegevens, die grotendeels autobiografisch zijn, evenwel gecamoufleerd, niet met opzet, maar door de synthese van de compositie, van de taalvorm, de veruiterlijking. Wat je uitspreekt wordt 'formeel', zoekt geldigheid bij anderen dan jezelf, tracht dus in zekere zin een 'algemene menselijkheid' te verkrijgen; de weerklank bij de lezer, voor wie je weliswaar niet *schrijft*, maar voor wie je wel *publiceert*.

- *In* Mijn aap schreit *hebt u ook herinneringen aan Suriname verwerkt. Dat is een novelle die nogal expressionistisch aandoet. Hebt u daar enige invloed vanuit expressionistische hoek ondergaan?*

- *Mijn aap schreit* is mijn eerste boek geweest. Dat heb ik geschreven nog vòòr *Zuid-Zuid-West*. Dat heb ik zo maar in een vlaag, in een dolle behoefte tot ik weet niet wat, geschreven. En ik heb toen inderdaad invloed ondergaan van het expressionisme; niet in de literatuur, maar in de schilderkunst. En als je nu over invloeden wilt spreken, dan geloof ik dat de invloed van beeldende kunstenaars bij mij steeds groot is geweest, van het begin af aan. Stellig veel groter dan enige literaire invloed. Dat is weinig opgemerkt, maar het is zo. En daarnaast heb je ook nog sterke invloeden van de muziek, de zogenaamde impressionistische muziek vooral. Expressionistische muziek kent men eigenlijk niet, want muziek is onmiddellijke expressie per se. Debussy bijv. is wel impressionistisch, maar is Satie dat nog? Ik betwijfel het. En Bach is zuiver expressionistisch. 'Tönend bewegte Form' en tegelijkertijd diepste bewogenheid. Door de grote componisten weet ik mijn eigen vormbewustzijn gevormd, al ben ik natuurlijk maar een krukkige leerling van deze voortreffelijke meesters en nog pas in de Fröbelklasse...

- *Ook in uw poëzie speelt het ritme en de muzikaliteit van de taal een grote rol. Dat is dus ook onder invloed van de muziek.*

- Ja. Het is nog altijd iets wat ik betreur, dat ik dat veel goddelijker métier prijs heb moeten geven voor een veel aardser, wat wel bepaalde voordelen biedt omdat je daarbij je ideeën kunt concretiseren. Muzikale ideeën zijn niet te concretiseren, tenzij in muzikale termen zelf. Ik lees dan ook soms een partituur zoals ik een roman of een gedicht lees. De muziek is de enige grote ontrouw in mijn leven geweest.

- *Waarom bent u dan van de muziek naar de literatuur overgegaan?*

- Dat hing van de omstandigheden af, en de noodzaak om te leven, om te eten. En ook het gevoel dat er een veel grotere behoefte was aan het lanceren van duidelijke, onafwijsbare ideeën. Maar ik geloof dat de muziek het meeste troost. En daar gaat het tenslotte om, om elkaar gelukkig te maken. Om dat te kunnen moet je zelf ook gelukkig zijn. Dus moet je ook zelf in je werk gelukkig en harmonisch zijn, anders kun je dat niet overbrengen op anderen. Je moet dus harmonisch denken en voelen. Soms moet je ook schokken. Dat is: met opzet *dis*harmoniseren. En die disharmonie moet je zelf ook gekend hebben. Je kunt vanuit je eigen disharmonie wel een disharmonie tot uitdrukking brengen, maar je kunt er nooit een oplossing voor brengen, zonder de voorafgaande beleving. Pas als je de disharmonie in je eigen leven verwerkt, kun je èn de disharmonie èn de oplossing ervan in je werk brengen, en het hoofddoel: je evennaaste gelijk jezelf een beetje gelukkiger maken, metterdaad verwerkelijken. Ik geef misschien geen helemaal helder antwoord op uw vraag, maar als je moet spreken over de Grote Ontrouw (met hoofdletters!) in je leven, dan benader je zulk een intimiteit, dat het mij beter voorkomt er verder over te zwijgen.

- *In 1932 trok u naar Spanje en daar schreef u ook* De dolle dictator, *dat in 1935 verscheen. Kan men dat boek een politieke satire noemen?*

- Het *is* een politieke satire. Ik heb het niet een satire genoemd, maar wel een heel klein voorwoord geschreven, een tiental regels, waarin ik gezegd heb dat het boek niet beschouwd moet worden als slaande op enig staatshoofd. Het is evenwel een duidelijke satire op Hitler. Ik heb er ook in gespot met al die majesteitsschennis en al dit soort dingen, wat toen erg actueel was, want de mensen gingen de bak in als ze iets over Hitler schreven. Ik dacht, nou, ik zal eens even laten zien hoe je dat doet, om niet de gevangenis in te gaan en het toch te zeggen. De serviliteit van onze regeringen was in die dagen vòòr Hitler gewoonweg walgelijk, en daar kwam ik tegen in opstand. Bovendien wilde ik aan een exempel uit Argentinië laten zien, dat al

dat Hitlergedoe niets nieuws was, en op de lange duur nog tot een geschiedvervalsing zou leiden, - zoals we nu dan ook beginnen te zien. Of denkt u dat er in Europa geen groeiend neo-fascisme is? O-la-la!

- *U hebt ook in die tijd herhaaldelijk gewaarschuwd voor het fascisme. Toen de burgeroorlog in Spanje uitbrak, was u daar ook nog, maar u hebt nooit deelgenomen aan de strijd*.

- Nee, niet actief in de zin van soldaat zijn. Ik was daar correspondent voor de NRC. Als er een aanval wordt gedaan en je ziet de jongens op de grond vallen, dan pak je een geweer mee. Maar ik kan helemaal niet behoorlijk vechten. En aangezien ik een rare bril draag, kan ik ook niet goed schieten. Maar ik heb ze wel geholpen. Ik heb samen met George Orwell daar gewerkt aan de buitenlandse propaganda voor de republikeinen. Dat was toen wel een hele verantwoordelijkheid. Ik ben er ook eens gevangen genomen en veroordeeld, door de eigen medestanders. Een vergissing die fataal had kunnen zijn. En naderhand nog eens, door de G.P.O. De Russen waren er toen al. De communisten wilden mij en mijn vrouw grijpen. Toen zei ik: 'nu ga ik weg', en ben op een Frans oorlogsschip naar Marseille gevlucht. Mede door de onenigheid die de Russen onder de republikeinse gelederen gezaaid hebben, en mede door hun regelrechte chantage om aan de macht te komen, heeft de vrije bevolking het moeten afleggen en is zij onder het langjarige juk van generaal Franco gekomen. Ze zijn er nog maar halverwege onderuit, want nog altijd waart de geest van Franco rond over het Iberische schiereiland, - ondanks alle vrijgekomen tegenkrachten.

- *Kunt u iets meer vertellen over het contact dat u daar met George Orwell hebt gehad?*

- Dat is helemaal geen literair contact geweest. Het was een contact van het verzet en door gemeenschappelijk technisch werk. Ik wist toen nog helemaal niet wat hij allemaal schreef. Ik wist alleen dat hij schreef en dat hij goed zijn werk deed. Want *ik* had de verantwoordelijkheid voor die groep. Maar Orwell was heel bescheiden, een aardige, lieve man. Wij hadden dus heel veel affiniteiten, maar niet literair. Daar had je ook geen tijd voor. Hij kende geen Hollands en ik had nooit iets van hem gelezen. Wij zaten beiden te vertalen in onze taal en in andere talen, vanuit het Spaans. Pas later heb ik ontdekt wat hij schreef. Ik heb zijn *Homage to Catalonia* ook gelezen, waarin hij uitstekend de tijd beschrijft waarin wij daar samen waren.

- *U schreef aanvankelijk in een weelderige, poëtische stijl, waarin ook een sterke emotionaliteit tot uiting komt. Dit moet wel erg on-Hollands zijn overgekomen*.

- Ja, heel erg. Men verwijt me nog altijd dat ik te emotioneel ben. Het gekke is dat me dat ook in Suriname verweten werd, omdat ik al wat ik doe met een zekere passie doe. Als je ergens van overtuigd bent en dat met je volle inzet tot uiting brengt, dan ben je natuurlijk ook geëmotioneerd. En de emotie vind ik even belangrijk als het intellect. Bovendien wordt het intellect altijd beheerst door emotie, ofwel door gebrek aan emotie, dus door negatieve emotie, wat natuurlijk evenzeer merkbaar is. De overdracht van emotie is òòk een argument, en wel een heel sterk argument. Vandaar dat het 'betoog' van bepaalde gedichten ook veel dieper dòòrwerkt dan bijv. dat van een koel essay of van een puur-wetenschappelijke beschouwing.

- *U hebt ook steeds veel aandacht geschonken aan de structuur van uw boeken. Maakt u vooraf een plan voor uw romans?*

- Ja, ik ben van huis uit componist. Dan heb je een heel sterk vormbewustzijn; je wilt dat delen logisch aan elkaar sluiten, dat er een goede proportionaliteit ontstaat, dat de modulaties op de juiste plaats worden aangebracht, dat de cadens-ontwikkeling goed is, dat je een bedriegelijk slot hebt en een definitief slot, dat de compositie niet vervaagt en er geen onopgeloste akkoorden zijn. Al die begrippen hebben meegespeeld en spelen nog mee in de structuur van wat ik maak, of het nu een klein verhaaltje is of een roman of een gedicht. Zelfs in de meer wetenschappelijke dingen die ik schrijf.

Dat doe ik heel zorgvuldig, juist wat hun compositie betreft, en dit is misschien wel het moeilijkst bij het werken. Als ik het totale ding helemaal voor me zie, en weet wat het eerste woord is en wat de laatste zin, en hoe bepaalde hoofdstukken beginnen en ophouden, dan pas ga ik beginnen met het neerschrijven. Dat is het aannemerswerk; het architectenwerk moet daaraan voorafgaan; ik bouw niet zomaar in het wilde weg, zonder tekeningen en zonder bestek. Ik ontken niet dat het ook op andere wijze mogelijk is, maar dit is nu eenmaal *mijn* manier.

- *Hoe gebeurt dan het eigenlijke schrijven?*

- Ik schrijf op een gelineëerde bloc-notes, waaruit ik achtereenvolgens de bladen scheur. Ik schrijf alles met de hand. Daarna wordt het uitgetikt. Dan corrigeer ik het. En dan komt het in zijn definitieve vorm. Het liefst corrigeer ik dan nòg eens de definitieve vorm op

kleine details. Zo gaat het vervolgens naar de uitgever. En als ik de eerste proeven krijg, breng ik nog wel eens heel kleine veranderingen aan, want je ziet dan alles weer ‘nieuw’, met de bijbehorende angst voor het gedrukt staan. Telkens weer. Soms, als het moeilijk is, begin ik zes, zeven keer opnieuw. En vooral aan mijn begin en aan het einde werk ik veel. Ik vind het ook prettig om aan een zin te ploeteren. Nu en dan maak ik eerst een stuk in het klad. Daarna, als het goed blijkt, schrijf ik het bij de rest. Vooral als je veel wilt samenvatten in één of twee zinnen. Toen ik nog aan mooischrijverij deed, kwam dat niet zo veel voor. Maar nu wel. Ik schrijf nu ook langzamer en moeizamer. Ik vind ook dat het steeds moeilijker wordt, het schrijven. Men zou denken: hoe meer je geoefend bent, hoe beter het gaat. Het is niet zo. Je bent wel een williger werktuig, een beter instrument. Het meeste werk doe je wanneer je schijnbaar niets doet; wanneer ik niet kan slapen 's nachts. Maar ik ben een ochtendwerker. 's Avonds doe ik routinewerk of lees. Ik lees ook erg veel. Er zijn heel wat gebieden waarvan ik op de hoogte wil blijven. Nederlandse literatuur lees ik heel weinig; alleen wanneer een boek mij erg wordt aanbevolen door mensen die ik vertrouw. Ik lees liever wetenschappelijke werken, ook op gebied van fysica en wiskunde. Wiskunde werkt erg zuiverend. Dat verheldert je heel erg. Ik ben jarenlang de dag begonnen met twee uur wiskunde. Ik ben ook van school gekomen met nauwelijks voldoende voor Nederlands, maar met de hoogste cijfers voor Bètavakken, voor algebra, natuurkunde en scheikunde. De laatste tien jaren is ook cultuurgeschiedenis mij erg gaan boeien, en de algemene taalwetenschap houd ik goed bij. Vroeger was het veeleer de ethnologie.

- *Maar u hebt in Amsterdam dan toch Nederlandse literatuur gestudeerd. Waarom dan geen wiskunde?*

- Daar zag ik geen brood in. Ik dacht, als ik dan toch begonnen ben met schrijven, dan moet ik literatuurgeschiedenis gaan studeren. Maar ik heb dat niet afgemaakt. Ik ben overgezwaaid naar algemene taalwetenschappen. En daar hou ik mij nog mee bezig. Er zijn maar twee dingen die ik goed geleerd heb in mijn leven, dat zijn muziek en taalwetenschap. De rest, daar ben ik alleen maar nieuwsgierig naar. Ik durf wel eens meepraten, hoor, maar dat is enkel met de moed van de onwetende. En wie me dan wil uitlachen, mag dat gerust doen. Intussen luister ik en observeer.

- *In de inleiding tot uw* Verzamelde gedichten *hebt u geschreven dat*

gedichten volgens u een soort van drugs zijn. Bedoelt u dit als bewustzijnsverruimend?

- Ja, in zover dat er ook een soort hallucinogenen bestaat, die het bewustzijn verwijden. Dan ben je in een andere wereld. In die zin heb ik het bedoeld. Er is in ieder geval geen sprake van bewustzijnsvernauwing. In poëzie en literatuur in het algemeen behoort een explosieve kracht te zitten, en explosie is altijd verspreiding. Mijn overleden huisgenoot Anthonie Donker noemde de aparte kast voor poëziebundels, die hij in grote aantallen bezat, altijd 'mijn vergifkast', zoals Huysmans zijn drankkast 'mon orgue de bouche' noemde. In soortgelijke zin sprak ik van drugs. Gedichten kunnen je op bijzondere wijze een magische, psychedelische wereld binnenvoeren.

- *Maar goede poëzie is volgens u altijd hermetisch?*

- Ja, want de emotie gaat steeds samen met een proces van condensatie. Zo nauw sluiten inhoud en vorm aaneen, dat ieder woord telt. Daarom is ook de grootste moeilijkheid: zoveel mogelijk te schrappen. En wat mijzelf betreft, bij het maken van gedichten staat mijn prozaschrijverij mij soms danig in de weg, omdat je daar vaak met redundanties werkt, men tracht zich over-verstaanbaar te maken, omdat je toch al menigmaal onverstaan blijft of misverstaan wordt. Maar het gedicht is als een besloten tuin, waarvan alleen de ware minnaar de sleutel heeft om er, omhuld door nachtelijk duister, zijn geliefde te ontmoeten en te herkennen. En wat er dan verder gebeurt, blijft hun geheim.

- *U hebt wel altijd poëzie geschreven, maar met grote tussenpozen van wel tien jaar, geloof ik.*

- O langer. Ik heb niet gedurfd. Ik ben sedert mijn onverantwoord debuut als twintigjarige pas weer in de oorlog begonnen met verzetspoëzie te schrijven. Ik heb het van 1923 af niet meer aangedurfd, omdat het zo slecht was wat ik publiceerde. Maar van lieverlede is toch de dichter-muzikant weer naar boven gekropen, die zich toen ook tot een beschouwelijke verzenmaker heeft ontwikkeld. U ziet, ik heb nog altijd een zekere schroom om het woord 'dichter' voor mijzelf te gebruiken.

- *De romans* Het vergeten gezicht, De rancho der X mysteries *en* Afdaling in de vulkaan *spelen alle drie in Mexico, waar u ook hebt geleefd. In hoeverre nu berusten deze romans op eigen waarnemingen?*

- Deze romans berusten wel op eigen waarnemingen, maar niet

letterlijk. Ik heb ze getransponeerd, in verwondering, in een mysterieuze sfeer en ook vaak dingen beschreven, die niet met de oorspronkelijke tijd en plaats overeenstemmen. Er is dus ook hier van een zekere condensatie sprake. Ik ben iemand, die niet kan doen wat Joyce gedaan heeft, om over 24 uren een dik boek te schrijven. Maar ik schrijf wel over vijf jaren twee bladzijden. Daar zijn ervaringen van vijf jaren in verwerkt, en van heel verschillende plaatsen. Er gebeurt teveel in het leven, dat de moeite waard is te vertellen, je moet dus noodgedwongen samenvatten en de gebeurtenissen in elkander schuiven. Die worden daardoor ook relevanter ten opzichte van elkaar.

- *U hebt ook een studie geschreven over* Wat zijn de nationale aspiraties van Suriname? *Dat hebt u gedaan onder uw eigen naam, Lou Lichtveld. U maakt dus een duidelijke scheiding tussen de schrijver Albert Helman en het individu Lou Lichtveld?*

- Aanvankelijk wel. En ik heb dat heel lang gedaan. Het is begonnen met de musicus Lichtveld, die veel over muziek geschreven heeft, en Albert Helman, die een later creatuur geworden is. Maar op de duur heb ik het niet meer consequent doorgevoerd. De laatste twintig jaar niet, omdat de uitgevers dan zeiden: ja maar, Albert Helman verkoopt beter. Het kan mij eigenlijk geen bliksem schelen onder welke naam iets verschijnt. Maar het is wel zo begonnen. En als ik nu nog wel eens een keer zakelijke dingen schrijf, dan doe ik dat onder mijn eigen naam. Dat doe ik ook bij datgene waarvoor ik een civiele verantwoordelijkheid voel. Ik heb bijv. ook allerlei zuiver wetenschappelijke dingen gepubliceerd, over taalwetenschap enz. Ik heb dan ook een ere-doctoraat gekregen als Lou Lichtveld, niet als Albert Helman. Dat ging toen om taalwetenschap. Dat heeft niets met literatuur te maken, al heeft ook dit misschien wel in hun achterhoofd meegespeeld.

- *U hebt vroeger ook eens verklaard dat u geen hoge dunk hebt van de Nederlandse literatuur*.

- In het algemeen niet, nee. Het is een epigonen-literatuur, die erg benepen is in zijn uitzichten. Er zijn wel enkele uitzonderingen. Ik vind bijvoorbeeld dat er uitstekende lyrische dichters zijn. En hier en daar op prozagebied een uitschieter. Dat is trouwens ook in Vlaanderen zo. Het is moeilijk in een klein land om niet provincialistisch te zijn. En ik geloof dat ik mij daarom ook buiten alles hou, in de hoop dat ik als cosmopoliet minder kans loop om provincialistisch te worden. Ook heeft iedere taal zijn eigen culturele omknelling,

waaruit het moeilijk is jezelf los te breken, hetgeen het nodige onbegrip kan veroorzaken. Toch voel ik persoonlijk voortdurend de behoefte om dit te doen, met alle risico's die daaraan verbonden zijn. Datzelfde was het aantrekkelijke voor mij van iemand als Pieter Van der Meer de Walcheren, die ook hiermee te kampen had. In het beeld dat ik van hem heb trachten te geven in *Vriend Pieter* zit natuurlijk heel veel 'evenbeeld' van mijzelf. Onvermijdelijk. En anders had ik er ook geen vier lange jaren heel hard aan kunnen werken. Alle kennen is tot op zekere hoogte zelfherkennen, ofschoon datgene wat buiten de 'zekere hoogte' valt, minstens even interessant is. Zoals in het onderhavige geval.

- *U hebt u zelf ook eens bestempeld als een anarcho-socialist. Dat zijn toch twee begrippen, die niet te verzoenen zijn*.

- Daarom heb ik ze ook samen genoemd en noemde ik ook Pieter van der Meer zo. Aan de ene kant is er het individu, - 'der Einzige und sein Eigentum' - dat rebelleert en nonconformist is' en vertoont datzelfde individu tegelijkertijd een hang naar socialisme, het aanvaarden van verantwoordelijkheid voor de medemensen. Ik heb dat met opzet zo gezegd. Het is misschien de essentiële houding van de schrijver, van de kunstenaar. Hij is een explosieve fusie van anarchist en sociaal-bewogen mens. Voor vrouwelijke kunstenaars geldt dat evenzeer.

- *U woont nu op het eiland Tobago. Waarom niet in Suriname?*

- Om een heleboel redenen. Dan zou ik geen tijd hebben om te schrijven. Dan zou ik weer in die praktijk terecht komen. Dat is zeker één reden. Een tweede reden is dat het klimaat er veel beter is. En een derde reden is, dat ik de zaken van mijn eigen land en van de hele wereld veel beter vanuit een afstand kan zien dan wanneer ik er middenin zit en door allerlei details wordt afgeleid. Ik zou door de bomen het bos niet meer zien. Maar de allervoornaamste reden is eigenlijk, omdat ik daar zo lekker zit en er mijn vossehol, mijn Malpertuis heb, dat ik dan ook al vijftien jaar geleden de naam van 'Bel-Exil' gegeven heb, naar die oude plantage in mijn jeugdboek, waar het maar al te spoedig erg stil werd, stil voor altijd.

Willem Brakman

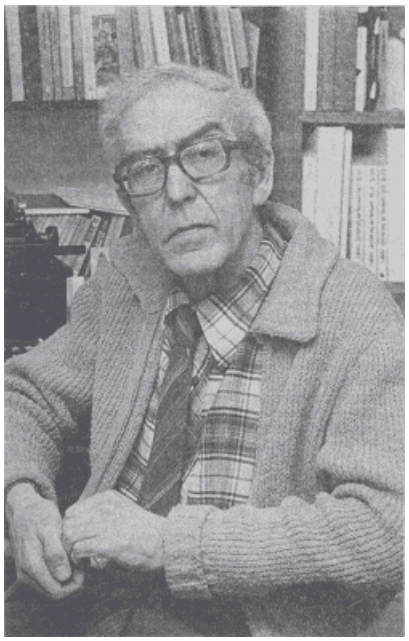
Geboren in Den Haag op 13 juni 1922. Is werkzaam als bedrijfsarts in Enschede.

Publikaties: Een winterreis (roman, 1961), De weg naar huis (verhalen, 1961), Die ene mens (roman, 1962), De opstandeling (roman, 1963), De gehoorzame dode (roman, 1964), Water als water (verhalen, 1965), Het godgeklaagde feest (roman, 1967), Debielen en demonen (roman, 1969), Kind in de buurt (roman, 1972), Het zwart uit de mond van Madame Bovary (roman, 1974), De biograaf (roman, 1975), Glubkes oordeel & Over het monster van Frankenstein (novelle en essay, 1976), De blauwzilveren koning (roman, 1977), Zes subtiele verhalen (1978), Vijf manieren om een oude dame te wekken (verhalen, 1979), Come-back (roman, 1980), Ansichten uit Amerika (roman, 1981), Weekend in Oostende (roman, 1982), Een wak in het kroos (roman, 1983).

Bekroond met de Van der Hoogtprijs in 1962 voor 'Een winterreis', de Bordewijkprijs in 1979 voor 'Zes subtiele verhalen' en de P.C. Hooftprijs in 1981 voor zijn gehele oeuvre.

Literatuur: Willem Brakman-nummer van het tijdschrift Bzzlletin, nr. 85, april 1981, Den Haag; Het verlangen om er niet te zijn. Opstellen over het werk van Willem Brakman. Samengesteld door Johan Diepstraten. Uitg. Bzztôh, Den Haag, 1981.

Dit gesprek verscheen in juli 1981.



- In de kritieken worden je romans en verhalen doorgaans als realistisch bestempeld. Er komen inderdaad herkenbare en autobiografische elementen in voor, maar toch ook surrealistische visioenen. Bovendien zijn zij ook voor een deel symbolisch, met allerlei verwijzingen en toespelingen, zowel op het psychologische als op het mythische vlak. Hoe sta je nu als schrijver tegenover de werkelijkheid?

- Ik vind de relatie tot de werkelijkheid, die ik ook als dusdanig vooronderstel, zeer belangrijk. Er zijn filosofieën, die de werkelijkheid tussen haakjes zetten en die hem ontkennen of deels ontkennen of als niet kenbaar formuleren. Maar ik stel gewoon dat die realiteit er is, want dan is er pas sprake van je zinvol tot de werkelijkheid te kunnen verhouden. Ik vind die relatie tot de realiteit dan ook zeer belangrijk en daar heb ik het ook altijd over in mijn boeken. Ook als ik verhalen schrijf, zoals bijv. 'Bedlam', waar een psychiatrische inrichting in een merkwaardig gebeuren terechtkomt, zodat als het ware een onbewuste à la Jung reëel en concreet wordt, maar in plaats van de echte Jungiaanse beelden, de spiegel, de broeder, de oude wijze, komen daar de Donald Duckfiguren en Boris Boef naar boven, als het onderbewuste van de moderne mens. Dan wil ik daar geen surrealistisch verhaal mee maken. Ik wil daar de werkelijkheid eenvoudig op een zodanige wijze van een karikaturale lijn voorzien dat ik hem juist verhevig. Kijk, daar is het object en hier ligt het subject. Hoe meer je naar de kant van het object gaat met je vertellen, hoe minder vrij je bent, hoe meer je gebonden bent aan de realiteit. Hoe meer je je terugtrekt in de richting van het subject, hoe vrijer, hoe meer de fantasie tot zelfs bijna van iedere realiteit losgemaakt wordt. Daar voel ik niets voor. Ik voel niets voor het fantastische verhaal. Ik voel altijd voor dat punt tussen subject en object waar er wel een groot verbeeldingsvermogen is, maar waar de realiteit eenvoudig toch in laatste instantie de zaak dicteert. Ik wil het over de realiteit hebben. Daar wil ik punten van onthullen. Ik heb daar een mooi voorbeeld van, niet van mezelf, maar van een andere schrijver. Ik weet niet of je het verhaal kent van Harry Mulisch, 'Broeder Kanker'. Dat gaat over een zeer zieke vrouw, die een gezwel heeft en haar echtgenoot is zeer bezorgd. Die vrouw ligt in een kamer apart en kreunt van pijn. De huisarts wordt geroepen. Die huisarts ziet de zaak somber in. Hij gaat met die man aan tafel zitten, vertelt hem over de vreselijke ziekte die zijn vrouw heeft. Hij zegt: die vrouw heeft een vreselijke ziekte, die heeft zo'n tumor in haar buik. Dat is iets heel raadselachtigs. Dat is een groeiende woekering van cellen, doodgriezelig. Maar het griezeligste van al is dat het lichaam op een gegeven

moment in hevige pijn die tumor uit gaat stoten. En nog griezeliger is dat die tumor gaat praten, schreeuwen, gillen. En dan krijg je pas in de gaten dat Mulisch het niet over een tumor heeft, maar over een kind, dat geboren wordt. Maar om het deze optiek mee te geven, van een gezwel dat praat, dat is toch mooi gezien. Want dat onthult een trek van de werkelijkheid, waar wij door gewoonte en vertrouwdheid overheen zien. Daarom vind ik zulk een verhaal zo knap, omdat het in een fantastische vorm iets onthult, maar geen fantasterijen à la Belcampo of de fantastische verhalen van Bordewijk. Daar interesseer ik mij niet voor. Ik interesseer mij geen bal voor griezelverhalen, voor fantastische verhalen, voor horror.

- *Je hebt nochtans een essay geschreven* Over het monster van Frankenstein.

- Jawel, met grote afkeer. Mijn afkeer kent geen grenzen. Het was een essay tegen de pseudo-diepzinnigheid, die altijd achter horror en al die irrationaliteit steekt. Die geest heb ik daar aangeklaagd, geest als geesten, spoken. Daar begint het misverstand al, dat iemand die het over spoken heeft ook geestelijk bezig is. Het is een derderangs wijze van denken. En die hele cultuur destijds. Die vond ik gruwelijk. Ik vind het een verwerpelijke vorm van literatuur. Ik vind het ouwewijvenliteratuur. En daar ligt ook het raadsel niet. Daar ligt ook eigenlijk de griezel niet. Ik heb wel eens gezegd: wij zitten in het grootste griezelverhaal aller tijden. Wij zijn er. Wij weten niet waar we vandaan komen. We weten niet waar we heen gaan. En we overleven het geen van allen. Griezeliger kan het niet. Iedereen loopt rustig over straat alsof het de gewoonste zaak van de wereld is. Maar als je er over nadenkt, krijg je kippenvel. En als je dan een verhaal kunt schrijven dat dat element opeens aan de orde stelt, zoals iemand die naar de sterrenhemel kijkt hem honderd keer kan zien en één keer schrikt! Dan heb jij iets van de realiteit onthult. Dat is mijn stokpaardje. Wie de realiteit verliest, verliest mijn interesse.

Het echte realisme, dat wil zeggen: uit de werkelijkheid datgene halen wat werkt, wat werking uitoefent, wat betekenis heeft, wat wezenlijk is. Dat is geen naturalisme, het als maar tureluren over het oppervlak heen, nee, het is het lied van schijn en wezen, zich tot de realiteit richten en het wezenlijke eruit trachten aan te tikken. Dat versta ik onder realisme. En dat doe ik altijd met grote overtuigingskracht, met veel verve en veel inzicht. Dat is een talent apart. Maar de band met de realiteit wil ik nooit verliezen, ook niet in mijn meest wonderlijke verhalen.

- *Wat is nu het verschil in werkwijze bij een verhaal en bij een roman?*

- Je kunt zeggen, poëzie dat is naar binnenvouwen, dat is contraheren, steeds verdichten, het loopt altijd van het algemene naar het bijzondere. Een verhaal is altijd ontvouwen. Vanaf de korte notitie, het korte verhaal, de novelle, de roman wordt het steeds verwijdender. Ik vind dat het poëtische element steeds sterker toeneemt naarmate de vorm kleiner wordt. Het vormelement neemt steeds sterker toe. Wanneer je op een gegeven moment zegt, ik kies voor een kort verhaal, dan vind ik dat je eigenlijk kiest voor poëzie en vorm. Daar heb je dan behoefte aan. Als ik bijv. in een kort verhaal het woord 'groen' gebruik, dan stelt me dat in staat om aan het eind het woord 'gras' te gebruiken. Maar die twee hebben dan nog een verbintenis met elkaar. Dat kan bij een korte afstand. Dan is eenvoudig van het punt - contrapunt gebruik gemaakt. Daar kan het vormelement veel sterker zijn. Omdat de eenheid dan meer overzichtelijk is, kan ik er meer gebruik van maken. Bij een roman liggen de lijnen zo lang dat ik het opnieuw weer aan de orde moet stellen. Dat is veel ingewikkelder.

- *Je hebt ook een bundel gepubliceerd onder de titel* Zes subtiele verhalen. *Waarom noem je deze verhalen nu subtiel?*

- Subtiel heb ik opgevat als een vormelement, ik zeg, de functie van het slot moet zodanig zijn dat als je het slot leest, je tegelijkertijd het gevoel hebt dat het zich het gehele verhaal heeft aangediend. Een goed slot resoneert opeens over het hele verhaal terug. Voortdurend is het aanwezig geweest en op het ogenblik dat het slot uitgesproken wordt, is het dan pas een prachtig slot als het over het hele verhaal een lichtschijnsel werpt. Daar is dus ook weer een element van eenheid.

- *Bij een kort verhaal weet je dus vooraf het slot*.

- Jawel, bij een kort verhaal, daar heb je vaak dat het einde een functie krijgt zoals ik daarnet vertelde. Hetzelfde bij een onderdeel van een roman, veel voorwaardelijk stellen om een paar zinnen mogelijk te maken. Dat is een poëtisch element. Ik heb een klein stukje tekst in mijn hoofd en dan moet je een voorwaardelijke arbeid verrichten om dit te kunnen zeggen. Dit kleine stukje tekst is dan van een grote stootkracht voorzien.

- *Dat is dus wel een andere werkwijze dan bij de roman*.

- Ja, bij een roman heb je altijd wel het idee dat er verschillende vormstructuren zijn, oppervlakkerige en diepere, dat de oppervlakkige

altijd eenvoudiger is en bijna vulgairder, dat het een beetje een best-sellerkarakter heeft, dat het goed amuseren moet, verlokken moet en dat de werkelijke vormstructuren daar onder aanhangen. Zoals een paard dat de kar trekt, maar de rest daar gaat het om. Zoals ik wel eens gezegd heb bij een mooie symfonie moet je ook een beetje mee kunnen fluiten. Dat is die oppervlakkige laag die loopt, de grote verrukkingen voor de kenners, die schuiven daar onder.

- *Je streeft er dan ook naar dat een roman op diverse manieren kan geïnterpreteerd worden*.

- Dat vind ik inderdaad heel belangrijk. Want een goede roman vertelt toch van de waarheid, is er op betrokken. Het wordt er niet in oordelen in neergelegd, maar is er op betrokken. Dat voert tot interpreteren. Om met de grote dichter William Blake te spreken, alles wat mogelijk is, is een afspiegeling van de waarheid. Hoe meer facetten om zo een werk heen geplaatst kunnen worden, hoe rijker het is.

- *Jouw romans zijn fragmentair opgebouwd. Dat werd wel eens geïnterpreteerd als een gebrek aan structuur*.

- Kijk, ik heb een hobby, dat is vorm. Ik heb er essays over geschreven. Ik ben een vormfetisjist bijna. Ik heb een geweldige voorkeur, een geweldige behoefte om altijd over vorm te waken, over echt vakmanschap. Dat ik mijn romans zeer vaak fragmentarisch opbouw wil zeggen dat ik ze zeer doorzichtig in delen componeer. Ik heb een wijze van schrijven ontwikkeld, waarin ik in zeer afgeronde delen de zaak opbouw. Die afgeronde delen hangen samen in weer een grotere samenhang en tenslotte in de totaliteit. Daar is het mij om begonnen. Een boek als *Kind in de buurt*, waarin dat element heel sterk is, heeft men in de kritiek een volmaakt gebouwde roman genoemd. Het is ook volmaakt gemaakt. Het is in fragmenten opgebouwd en in die fragmenten zit nog een stuk vormend element. Een fragment is een afgerond geheel, dat zijn bijna los voor te lezen gedeelten, waarvan ik dan niet eens nodig heb te zeggen van die en die functie vervult het in het boek. Als ik het in een boek plaats, vervult het natuurlijk een functie, maar ik kan het er ook uithalen. Zo is de eenheid. En dan schrijf ik vaak zo dat ik zo'n fragment schrijf om een stukje tekst van vijf, zes zinnen aan het eind mogelijk te maken en met een grote stootkracht over te brengen. Ik heb wel eens gezegd: ik heb dit hele gedeelte geschreven om die laatste drie zinnen. Maar dan staat het er ook. Met de kracht van een reklametekst. Als ik deze zeer

geconcentreerde prozafragmentjes zou zien oplichten in mijn boek had ik een gedicht, had ik het poëtisch element van mijn roman onder ogen, zo zorgvuldig zijn die gebouwd. Er is een professor in modern Frans, die de hele structuur van 'Madame Bovary' heeft vergeleken met de structuur van mijn roman, *Het zwart uit de mond van Madame Bovary* en hij vond daarbij ragfijne overeenkomsten. Hij zag die hele structuur van Flaubert - dat was een vormman - weerspiegeld in mijn roman. Dus ik ben in de laatste plaats de man die niet zorgvuldig componeert. Flaubert is een zeer conscientieuze vakman en dat spreekt me natuurlijk wel aan. Maar het is toch wel een heel andere stijl dan de mijne. Het is een stijl die wel realistisch was, maar toen nog een geweldig esthetisch versierend element bezat. Flaubert zwoegde aan zijn zinnen.

- *Maar je schrijft toch ook een erg verzorgde taal*.

- Ja, maar van een grote soberheid. Dat ik een breed palet heb is nog iets anders. Als ik een verhaal schrijf over Karel XII of over Ludwig II dan trek ik alle registers van de barokke stijl open. Maar ik kan ook zo sober schrijven dat het bij wijze van spreken het geraamte is van een vogeltje. Dat kan ik ook. Het ergert mij buitengewoon als ik in één verhalenbundel deze twee stijlen gebruik, de uiterste soberheid en een zeer barokke stijl, en ze zeggen dan Brakman schrijft steeds meer barok. Hoe kunnen ze dat toch zeggen? In één boek staan twee verschillende stijlen, die elkaars tegendeel zijn. Nee, een breed palet vind ik een voordeel, een technisch voordeel. *Liefde als amore* is een zeer barok verhaal, een verhaal waarin niet alleen op de trampoline hoog gesprongen wordt, maar ook in de taal. Daar geniet ik van. Ik ben een taalman. Het is nooit buiten controle. Dat is vakmanschap.

- *Wat is de relatie tussen vorm en inhoud bij jou?*

- Het is de vorm die de stof tot inhoud maakt. Je hebt het verhaaltje en dan is er het vormelement, dat dit tot een inhoud maakt. Neem bijv. dat verhaal van Willem Elsschot, 'Het dwaallicht', met die twee matroosjes, die gaan dwalen, zij gaan aan wal en gaan die prostituee opzoeken. Maar in de handen van Elsschot wordt het ook het verhaal van de zoekende mens, even zeer gekweld als aangetrokken door het wondere beeld van schoonheid, warmte, verlangen en zorg. Daar wordt het een soort Odyssea. Dat wil zeggen, Elsschot maakt van het fait-divers het verhaaltje, met vorm het ware verhaal, de inhoud. Zo ligt die relatie. Het concrete, dàt daar, waar je je vinger op kan leggen, dat concrete tilt de vorm op naar de algemeenheid van de inhoud, nl.

dat het niet alleen voor mij geldt, maar voor iedereen. Daar gaat het om in een kunstwerk, dat het uit de benauwenis van dat geldt alleen voor hém, opgetild wordt tot dat geldt voor ons allen. Dat is de loop van een kunstwerk en dat is vorm. Wie dat kan, beschikt over een vorm, wie dat niet kan, vertelt een mop.

- *Foto's vormen vaak het uitgangspunt voor een gedachtengang of zetten de fantasie in werking. Dat is het geval in het eerste verhaal, 'Fotograaf' uit de bundel* Zes subtiele verhalen, *maar in het laatste verhaal uit de bundel 'De weg naar huis', kijkt het hoofdpersonage naar platen uit de Statenbijbel. In de roman* Het godgeklaagde feest *wekt het heilandschap op een Kerstkaart herinneringen op bij de hoofdfiguur. Vertrek je ook bij het schrijven soms van bestaand illustratiemateriaal?*

- Mijn geest werkt nu eenmaal zo dat ik taal oppervlakkiger vind dan beelden. Waar je in de geest naar beneden gaat, daar verlaat je de taalstructuur en nader je de beeldstructuur. Het beeld is omvattender, ook primitiever, veelzeggender, mythischer, noem maar op. Als je over Jung en over Freud leest, dan zie je dat als men de lagere lagen van de geest aanboort dan boort men een beeld aan en geen taal. En mijn blik boort diep. Dat wil zeggen, ik heb een zeer beeldend taalvermogen. Als ik mijn geest peil, bijv. naar onderwerpen waarover ik schrijven wil, dan heb ik altijd te maken met beeldmateriaal. Ik ben een zeer visueel ingesteld mens. En die beelden, vooral die diep in de geest genestelde beelden, die hebben een geweldige zeggingskracht. Als ik schrijf ga ik altijd uit van een beeld, van de aura, van de stralingskracht, van de vertellende kracht, van het raadsel, het geheimenis van het beeld. Dat is niet zo vreemd. Je kunt opstaan en de hele dag doorgaan met de indruk 'er is iets'. Je hebt iets gedroomd, maar je weet niet meer hoe het was, maar één ding blijft je bij, een beeld. Dat beeld doorspookt je de hele dag. Het fascineert je, ook al begrijp je het niet. Zo'n kracht kan een beeld hebben. Een formule niet. Het is in een formule gezegd of het is in een formule niet gezegd, maar een beeld blijft ook onbegrepen fascineren. Daarom is het voor een schrijver ook veel fascinerender een beeld af te tasten en te doorlichten, te kijken, wat is dat, waar wil dat heen, wat wil dat eigenlijk zeggen?

- *Daar sluit je eigenlijk aan bij Albert Camus. Die heeft ook gezegd 'Je pense en images'.*

- Ja, dat kan ik mij levendig voorstellen, in beelden denken. De behoefte die er altijd is om het in voor anderen geldende taal om te

zetten, maar de fascinatie en de stootkracht ligt in het visuele. Ik geloof dat dat ook zo is in de godsdiensten. Bij de Joodse godsdienst begon het met: hoor Israël. Hòòr uw God... Of in Genesis, in den beginne was het woord, en het woord was bij God, en het woord was God, zo centaal staat het woord in het geloof, het aangesproken worden. Denk aan Jaweh, de wortel van het woord Jaweh, is haja, dat wilde zeggen: daar is het weer. Ik hoor het weer. Het komt weer tot mij. Het aangesproken worden is in de Joodse en de Christelijke religie zeer centraal. Beeldend is het christendom pas bij Augustinus, de Fruitio Dei, het schouwen, het genieten Gods, dat is de middeleeuwen. Vòòr de Joden was er weer een beeldende godsdienst. Daar had je geen godsdienst van het woord. Zo diep ligt het beeld dus in onze cultuur verankerd. Het is werkelijk waar dat, hoe belangrijk het woord ook is en hoe centraal het ook in onze cultuur staat, het beeld een zeer krachtige, diepe invloed in de geest heeft.

- *Daarom heb je ook* Het godgeklaagde feest *in de ondertitel 'een beeldroman' genoemd*.

- Ja, juist daarom. Het thema van *Het godgeklaagde feest* is dat ik altijd daar naarbinnen heb gewild maar het niet kon: in het rijtuig van de koningin, in de dure auto van een rijke dame, in een film, in een boek, in een herinnering, in de Kerststal. Over al deze zaken gaat het in mijn boek. De verlossing lijkt me gelegen in het wel naar binnen kunnen stappen. Dat heb ik dan in *Het godgeklaagde feest* uitgewerkt. Het hele boek gaat over het verlangen om te horen bij de Heilige Familie. Het boek tast al die figuren van de Kerststal af. Het hele verhaal wordt één Kerststal. Tenslotte blijkt de onmogelijkheid natuurlijk. Maar het beweegt om zeer diep gelegen waarheden, beelden. Diepe waarheden zijn bijna altijd beelden, of halfbeelden.

- *In* Een winterreis *schrijf je ook: 'Ik geloof niet dat ik een gelukkige jeugd heb gehad. Ik kan me er te veel van herinneren.' Je meent dus dat slechte herinneringen beter bijblijven dan goede. Doorgaans neemt men toch aan dat het omgekeerde het geval is*.

- Dat is zeer complex. Kijk, als ik zeg dat ik denk dat ik een ongelukkige jeugd heb gehad, dan is dat geen absolute waarheid. Ik geloof zelfs dat ik een zeer gelukkige jeugd heb gehad. Maar hoe vreemd ook, je zou kunnen zeggen in de leunstoel, in de veiligheid, in de geborgenheid van het geluk waagt de geest het avontuur om zich over te geven aan dat wat het van nature in zich heeft, een behoefte aan melancholie, droefheid, somberheid. Dat is heel merkwaardig, dat

geluk bijna een voorwaarde is om toe te kunnen geven aan melancholie. Er schuilt een geweldige behoefte in sommige mensen om toe te eeven aan een oeverloos verdriet. Dat kan als aan een voorwaarde is voldaan, veiligheid, geborgenheid, geluk. Vandaar dat geluk en ongeluk wonderlijke verbintenissen met elkaar hebben Ze zijn elkaars voorwaarde en versterkingen geworden. En ik vind dan ook dat dat momenten zijn, die als het ware de geest tillen uit de ongereflecteerde laag van gelukzaligheid waarin bijvoorbeeld een kind een groot aantal jaren kan leven. Tolstoj heeft eens gezegt: ik kan me over de eerste vijf jaar van mijn leven niets herinneren, maar één ding weet ik wel, dat ik oeverloos gelukkig was. Opeens is het afgelopen. Waarom? Dan wordt de vonk geboren, er ontstaat een stoornis, en dan begint men pas werkelijk bewust te leven. Dat zijn de momenten - liggen voor verschillende mensen weer anders, maar voor mij was het zo dat ik geloof dat wat mij uit die ongereflecteerde laag van harmonie, van geluk heeft getild was op een gegeven moment het overgaan tot het peilen van een dimensie van ongeluk, somberheid, melancholie. Ik herinner me nog zo scherp alsof ik me nog zie staan, dat ik het huis verliet, dat het licht regende en de lantarens glommen in de straten, het was donker, en stil, en ik bezocht de in en in trieste pleinen en straatjes en gaf mij over aan een oeverloos verdriet, want ik wist mij in de rug gedekt door een groot geluk. Dat is een merkwaardige geestestoestand, waarvan ik zeg, dat kan niet meer te rijmen zijn met ongereflecteerdheid. Waar het ongeluk naar voren treedt, daar is het bewustzijn ook. Zodat ik mij wel veel herinneren kan, maar alleen vanaf dat moment.

- *Het Lazarusmotief komt ook herhaaldelijk weer in je werk in* Die ene mens *in* Een winterreis *en in* De opstandeling. *De titel 'De opstandeling' kan men eigenlijk op twee manieren interpreteren.*

- Ja, een opstandeling is eigenlijk een revolte-man, een man die in opstand komt tegen zijn huwelijk en in zekere zin is hij ook degene die uit de dood herrijst, dat speelt ook een rol. Hij heeft de dood ervaren van een burgerlijk, plat huwelijk. Daar ben ik tegen in revolte gekomen, daar ben ik uit opgerezen. Het komt ook naar voren op een moment van het boek waar de Franse revolutie wordt beschreven, je zou kunnen zeggen dat het Ancien Régime en de Franse revolutie tot elkaar staan als een dood huwelijk en de revolte daartegen. Heel apart staat dat daar, als een soort eiland, midden in het boek, een mooi verhaal.

In *De gehoorzame dode* speelt het ook een rol, maar daar heeft het een

andere betekenis. Ik heb hiermee een grote roman willen schrijven, die speelt ten tijde van Christus, waarin Lazarus, althans die Lazarus die uit de dood is opgewekt, in Bethanië, de hoofdrol speelt. Hij is de hoofdpersoon. Een man, die psychologisch in zover interessant is dat hij aan de ene kant zegt, ik ben een man die twee keer sterven moest en aan de andere kant ben ik werkelijk uit de dood opgestaan, of wordt het me maar verteld door hysterische zusters, waarvan hij zeker weet dat er één verliefd is op Christus. Dus, twijfel is er altijd bij die man. Ze zien hem aan voor een soort heilige omdat hij uit de dood is opgestaan. Maar zelf kan hij het zich niet meer herinneren. Het zijn zeer schizofrene processen, die zich in het hoofd van de man afspelen, die uit de dood zou zijn opgestaan. Wonderlijke twijfels moeten daar zijn. Dat is de psychologische kant. Maar er is ook een andere kant, die voor mij geldt. Kijk eens, je noemde daarnet de Statenbijbel, zeker, ik heb een religieuze opvoeding gehad, want mijn vader was erg religieus, een beetje strak, weinig fantasierijk religieus. Maar de Statenbijbel die evoceert, als je die op heel jonge leeftijd bekijkt, met de illustraties, dat heeft op mij een fantastische indruk gemaakt. Het was een boek groot als een grafsteen. Ik kroop op de grond en lag op mijn knieën ervoor. De intensiteit waarmee je dan zo een gravure bekijkt, kun je later nooit meer bereiken. Ik keek zowel naar de gravure als in mezelf. Zo fabelachtig was dat. Dat heeft op mij een geweldige indruk gemaakt. Dat beeldmateriaal, dat ik dus uit mijn kindheid ken, ben ik weer op gaan zoeken door een boek te schrijven als *De gehoorzame dode*. Hierin heb ik mij in gedachte weer naar het Israël van toen begeven, het Israël van de Statenbijbel en ik heb de schimmen opgezocht van toen. Zo is het eigenlijk gegaan. Het heeft dus niets te maken met wat men toen dacht, een entmythologisering, integendeel, ik ging om zo te zeggen op reis naar het eigen jeugdland, naar mijn kinderbijbel. Dat was de bedoeling van *De gehoorzame dode*.

- *Sommige critici hebben indertijd beweerd dat dit boek een aanval op de godsdienst was en dat er ook een haat van Christus in tot uiting kwam*.

- Er spelen natuurlijk altijd psychologische motieven een rol. Die heb ik daarnet al genoemd. In die broer en zusterverhouding, die incestueus is, liggen ook al psychologische momenten, in de wijze waarop de Christusfiguur beschreven is liggen ook al elementen van later, probeert de man die garant staat voor de bijna onmogelijk in te lossen eisen in het leven, te leven in navolging van Christus, dat kan niet

anders of dat moet ook gehaat zijn voor een deel, dus ook dat speelt een rol als ik het over de Christusfiguur heb. De figuur van de Oude Simeon stelde mij in staat om de Joodse godsdienst van buiten af nog eens te bekijken, te ironiseren. Hij is een beetje een renegaat. De figuur van Tychon, de Romeinse legerarts, is weer in staat om de Mithrasgodsdienst in te voeren in het boek. Zo zijn er verschillende optieken, die het boek kleurrijk en boeiend maken. De grondgedachte was, het schimmenland bezoeken uit mijn kinderbijbel. De rest glijdt dan als het ware vanzelf daar naartoe.

- *In* Debielen en demonen *is de ik-figuur tegelijkertijd verteller en personage. Je hebt de innerlijke spanningen bij deze ik-figuur weergegeven met op de achtergrond de gebeurtenissen uit de oorlogssfeer. Je staat als schrijver eigenlijk tussen die innerlijke en die uiterlijke werkelijkheid. Maar de innerlijke realiteit is voor jou toch de belangrijkste*.

- Ja, die innerlijke werkelijkheid overweegt ook, maar het is als het ware paradigmatisch voor een gevaar dat de mens bedreigt. Als hij op een gegeven moment in een wereld terecht komt, waarin hij niet meer leven kan en er zichzelf buiten plaatst. Je kunt uitgaan van een gezonde wereld, waar de mens zich buiten plaatst, of je kunt uitgaan van een zieke wereld, waar je niet meer met mee kunt gaan. Maar in beide gevallen is het resultaat daarvan de vereenzaming. Dan gaat het eigen brein woekeren, omdat het de correctie van de realiteit mist, waar ik zo zeer de nadruk op leg. Wanneer het correctieve element van de realiteit ontbreken gaat, is het einde daar. Dan ben je overgeleverd aan de pure willekeur van het subject. Als iemand zegt ‘Alle Turken zijn schoften’, en ik heb niet meer het vermogen om te zeggen: ‘Maar ik woon naast een Turk en dat is een hele brave man’, als ik dus niet meer kan wijzen op de werkelijkheid die corrigeert, dan is het einde daar. Daarom heb ik ook zo een pest aan een fantastisch verhaal, want daarin kan alles. Ik heb ook de pest aan science-fiction. Wat kan er niet in science-fiction? Alles kan en omdat alles kan is het oninteressant. Je kunt alleen zinvol omgaan met de realiteit omdat deze zeggen kan: zo is het niet.

- *In de roman* Kind in de buurt *laat je het hoofdpersonage dingen zeggen over het kunstenaarschap in de maatschappij. Zijn opvatting druist in tegen de gangbare marxistische opvattingen. Hij zegt o.m.: ‘Creatief zijn maar heel, héél weinig mensen. Kunstenaars, dat zijn bezitters van kracht, die hebben goenagoena, prana of iets dergelijks.’ Dit wordt doorgaans als een burgerlijk-romantische opvatting be-*

schouwd. Is dit nu ook jouw opvatting of dient deze alleen als typering van het personage?

- Dat is ook mijn opvatting. Ik vind dat inderdaad zo. Mijn levenservaring is eenvoudig dat niet iedereen creatief is. Je kunt nu wel zeggen dat dat wel zo is, maar ik heb dat niet gemerkt. Tenzij je het woord creatief steeds opnieuw definitorisch gaat bijstellen. Bijv. het opvoeden van kinderen is òòk creatief en dat soort zaken. Maar als wij het hebben over creatief, dan hebben wij duidelijk een beeld voor ogen van in artistieke zin creatief. Er zijn nu eenmaal mensen met een veel fijnere begaafdheid. Als Lukacs het heeft over het realisme, dan bedoelt hij dat er mensen zijn die bijvoorbeeld boeken hebben geschreven, literatuur, die over verloop van lange tijden, soms anderhalve of twee eeuwen, mee blijven lopen en voortdurend weer opduiken en, elke keer weer opnieuw hun boodschap brengen, in die zin dat de mens zich ten opzichte van zijn politieke en economische situatie verheldert. Dat noemt hij realisme. Zo'n boek heeft dan voor hem een reële functie. Maar die boeken zijn niet voor niets zeldzaam.

- *Je vindt het blijkbaar belangrijk dat de lezer zich de personages kan voorstellen. Dit geldt zelfs voor de bijkomstige figuren zoals de fotograaf in* Kind in de buurt, *die je met enkele rake zinnen typeert. Maar soms ga je die personages ook op een expressionistische manier overdrijven en wordt het bijna grotesk.*

- Ja, dan wil je op een gegeven moment wat wezenstrekken. Kijk, de beschrijving is onuitputtelijk, die is eindeloos. Als iemand een figuur wil beschrijven, dan kun je daar nu mee beginnen en daar van eeuwigheid tot amen mee bezig zijn. Dat is niet te doen. De beschrijving is in principe eindeloos. Dus geef je wezenstrekken. Die moeten het doen. Zoals ook Picasso een paar facetten uit een gezicht haalt en die herken je dan als wezenlijk. Zo is het ook bij een schrijver. Hij moet zijn personages zowel neer kunnen zetten als hanteerbaar maken. Je moet het natuurlijk niet al te zeer schematiseren, anders kom je bij de detective, waar iemand loopt met een kromme neus of met een rooie pet. Daar is hij dan mee getypeerd, en weten ze waar je het over hebt. Maar in de literatuur moet je het niet hebben over een merkteken, een kuifje, maar je moet het hebben over een wezenstrek. De schilder in *Come-back*, die werkelijk wezenlijk is neergezet door zijn enorme haar, waar hij dan ook nog zoveel aandacht aan besteedt door het voortdurend met shampoos te behandelen en breed over zijn schouders te hangen. Hij is een slecht kunstenaar. Dat is daarin heel duidelijk, als zodanig staat hij daar in al zijn gedragingen. Hij is een

ijdeltuit, een man, die voortdurend met dat haar bezig is. Een veruiterlijkte man. Vandaar dat ik dat haar niet voor niets zo'n grote nadruk geef. Dat is een mooi voorbeeld van kunst aan de buitenkant; als het allemaal zo belangrijk is, die baardgroei, dat haar, dan is het een veruiterlijkte man. In één trek is dat daarin neergezet, en veel krachtiger dan wanneer ik expliciet zou zeggen: hij is een veruiterlijkte man en een slecht kunstenaar. Dat zegt niet veel. Als de lezer het zelf kan ontdekken, zelf begrijpen, dan is hij het pas echt.

- *Je hebt ook een roman gepubliceerd met de mooie titel* Het zwart uit de mond van Madame Bovary. *Moet die titel niet op twee manieren geïnterpreteerd worden?*

- *Het zwart uit de mond van Madame Bovary,* die titel is bijna een klassiek metrum, vier versvoeten. Madame Bovary is een figuur, die mij zeer aansprak omdat het een vrouw is met een geweldige romantische honger naar liefde, een ongedurig bijna amorfe inviet van: hou toch van mij, raak mij aan, geef me warmte, liefde, begrip, genegenheid. Dat een heel leven. Men treiterde haar, pestte haar, zette haar onder druk, chanteerde haar. Kortom, ze werd echt doodgetreiterd. Ten slotte neemt ze geen twee theelepeltjes arsenicum, maar handenvol arsenicum. Ze eet het. Dat staat er: ze eet arsenicum, handenvol. En de consequenties daarvan blijven dan ook niet uit, want als ze gestorven is, leggen de buren piëteitvol het hoofd even opzij op het kussen en op dat moment golft er een stroom van zwarte modder - eigenlijk een innerlijke bloeding - over de witte pijama van haar, zo over haar borst en over het bed, alsof ze na een leven lang getreiterd opeens al het gejudas in één zwarte golf terug spuugt. Dat is de betekenis van de titel van het zwart uit de mond van Madame Bovary. Want *Het zwart uit de mond van Madame Bovary* als titel wil eigenlijk zeggen het zwart dat uit de mond van Pouderooyen stroomt, dat geeft ook hij terug, het getreiter wat hij heeft beleefd in zijn leven, dat komt ook uit zijn mond als een zwart verhaal, dat wat hem overkomen is. Dat is de betekenis van de titel. En dan krijg je dus waar het over gaat. Dat is de onvervulbaarheid van het verlangen, de realiteit van de idee. Eerste helft: de onvervulbaarheid van het verlangen. Tweede helft: de realiteit van de idee, niet het realiseren, want die is niet te realiseren. Hij neemt de idee om zo te zeggen als tekst bij de hand en schrijft voor. Zo reëel is de idee wel. Dat draait ook op een catastrofe uit. Het eerste deel: het verlangen naar de geliefde, tweede deel, met het boek construeert hij de ideële geliefde. Dat wordt ook een catastrofe. Beide gevallen lopen op niets

uit. Dat kwelt die man, dat is zijn verhaal. Dat is het zwart, uit zijn mond.

- *De hoofdpersoon Pouderooyen blijkt in een psychiatrische instelling te zitten aan het begin en het einde van dit boek. Hij brengt zelf verslag uit over zijn ervaring en is dus op dat ogenblik wel luciede*.

- Ik heb altijd spijt gehad dat het misschien een beetje te veel nadruk heeft gekregen dat hij in een psychiatrische instelling zit. Daar zit hij voor mijn gevoel ook niet. Hij bevindt zich in een situatie waar hij van zorgen bevrijd zich over kan geven aan de terugblik. En die zorg en die veiligheid worden ook gesuggereerd in dat fragment door vooral geluiden te beschrijven, o.m. van eten klaar maken. Er heerst een zeer huiselijke sfeer. En dan is het laatste wat die man zegt, omringd door zorg, veiligheid, en huiselijke bezorgdheid, dan zegt hij daar dwars doorheen: 'Hoe leeg is alles.' Dat wil zeggen, het is alsof dwars door die hele sfeer van zorg en veiligheid de nagolf van het hele verhaal zich doorzet. Daar zie je pas hoezeer het die man ernst was met het hele verhaal, hoe zeer die man werkelijk ook een eenling was, betrokken op zijn thema. Hij wordt niet zo gauw uit zijn koers gebracht door vriendelijkheid. Dat is zijn probleem. 'Hoe leeg is alles' is een merkwaardige dwarsligger tegen de hele sfeer van het eind. Die laatste zin zegt veel, zegt veel over de ernst waarmee het boek geschreven is.

- *De laatste zin van je boeken is altijd heel belangrijk*.

- Ja, de laatste zin is zeer belangrijk. Ik geloof daarom, omdat het een test is van de roman. Een roman neemt vanaf het begin in vrijheid af. Alles heeft een voorwaardelijk karakter, zodat tenslotte het slot zichzelf schrijft. De schrijver heeft ook de indruk dat hij een goed einde schrijft, als hij achter zijn pen aanholt. Die pen doet het zelf. Dat is de test van een goede roman. Als het anders is, als je moet gaan verzinnen, dubben, dit slot of dat slot, dan is het niet goed. Het moet zich dwingend aandienen. In dat dwingend aandienen ligt de test. Het kan niet anders. En daarom hoef je je ook nooit zorg te maken over het slot. Het slot is goed of het is niet goed, als het niet goed is, moet je terug in de roman, kijken waar het niet klopt. Zo lang ik schrijf, ben ik met de roman in proces. Voortdurend is het einde open, en ook voor mij een raadsel. Ik heb wel eens gedacht, ik wou dat het al klaar was, misschien morgen, soms duurt het dan nog een week, ik kan daar niets aan doen. Dat zijn vormende principes, waar je goed naar luisteren moet wil het verhaal een naadloze bouw krijgen. Ik heb nooit een slot geschreven dat niet goed was.

- *Maar als je aan een boek begint, wat heb je dan in je hoofd? Heb je dan al het thema?*

- Een beeld heb ik in mijn hoofd. Je zou kunnen zeggen een visioen, een archetype. Het is een niet te omlijnen beeld, een zeer geconcentreerd visueel fenomeen, waar ik naar kijk. Zo'n beeld is voortdurend aanwezig voor de duur van het hele verhaal. Het is eigenlijk een conglomeraat van visuele elementen. Ik zou een hele vakantie kunnen concentreren in één beeld. Ik zou kunnen zeggen, dat beeld, die avond, dat meisje, dat witte truitje dat ze droeg, dat was die vakantie. En dan krijg je dus die kringen van betekenis daar omheen: vakantie, Zeeland, ouders, enz. Dat zijn kringen, die zich centreren. Centraal staat dat beeld.

- *Ook in* Het godgeklaagde feest *is er een Kerstkaart met een heilandschap, dat herinneringen bij het personage oproept. Zo'n personage, dat die foto's of prenten bekijkt, is dus eigenlijk een afspiegeling van jezelf, van je eigen werkwijze?*

- Ja, maar het is ook vooral zo dat een beeld niet alles vertelt. Een beeld fascineert, maar het vertelt niet alles. Van hoe zit dat nou? Wat gebeurt daar nu? Dat zegt het beeld vaak niet. Ik herinner me nog een keer met die Statenbijbel, dat er een beeld was van een man, die zijn zwaard tegen de grond zette en zich in zijn zwaard stortte. Dat heb ik mateloos gefascineerd bekeken. Maar ik heb niets gevraagd. Ik heb niet aan mijn vader gevraagd: hoe zit dat? Wie is dat? Ik keek en had zo zeer de idee dat dat mijn eigendom was dat ik niet wilde vragen wat het voorstelde. Dat bracht er een vreemd element in. Zo zeer had ik de behoefte om het tot een eigenheid te maken. Aan de andere kant kon ik het maar niet nalaten te denken: hoe zit dat nou precies? Dat is belangrijk. Dit willen handhaven van het raadsel. Dat is nou het beeld. Stel, iemand zegt, dat zit zo, die meneer is Paulus en die doet dat en dat, dan is het een illustratie. Maar een beeld is iets anders. Een beeld is iets waar kinderen met openhangende mond en uitpuilende ogen naar kijken, die hen van ziel tot zaligheid vervult en waarin zelfs de mogelijkheid om te vragen, hoe zit dat, hen bijna als een profanie voorkomt. Zo zeer beleeft hij het als een eigenheid. Het is eerder een herkennen dan een waarnemen. Het is misschien ook veel schuld, daarom vraagt hij het ook niet. Hij is met schuld vervuld. Vergis je niet in het sadisme van een kind. Al die Bijbelfiguren, die hingen wel veel heilige lakens om hun lijf, maar ze waren vaak heel bloedig, ze doorboorden zich met een zwaard en dergelijke, of neem Christus die als een gespierde atleet aan het kruis hing, heel bloot. Dat zijn

erotische momenten, die heel schuldbewust beleefd worden. Daar liggen diepe klanken in zo'n beeld verborgen en omdat een kind misschien juist door het schuldgevoel geen behoefte heeft om de verklarende stem van een ouder in te schakelen, krijgen die beelden zo een kracht. Die sijpelt als een wonderlijke substantie door de hele geest en nestelt zich daar voor altijd. Dat is dan bijvoorbeeld de reden waarom ik terugkeer in een verhaal als *De gehoorzame dode* naar dat raadselachtige land, waarin zoveel gebeurde, dat mij mateloos fascineerde, schuldig in 't geheim, verborgen, maar dat ik toch nog eens wilde bezoeken.

- *Het hoofdpersonage uit de roman* De biograaf *is in zekere zin verwant met het personage uit* Kind in de buurt. *Deze twee figuren gaan ten onder aan wat zij als het beste in hen hebben*.

- Ja zeker, in die zin hebben ze een overeenkomst. Het is een variatie op één thema: vereenzaming door het beste wat ze in zich hebben. Jan Oud, die schilder uit *Kind in de buurt,* een dovende, kleumende, in dalende levenslijn verkerende man: zijn talent neemt af, zijn vitaliteit neemt af enzovoort, verdiept zich in de gloed, glans en levensvolheid van een lustmoordenaar. Hij wil eigenlijk om die gloed en glans wel die moordenaar zijn. Maar het moordenaarschap zelf vindt hij eigenlijk meer secundair. En zo graag wil hij die ongekende man zijn, dat hij hem als het ware naspeelt, de gedragingen gaat nadoen, zich gaat gedragen zoals hij denkt dat die man zich heeft gedragen. Dan wordt hij er ten onrechte voor aangezien en in mekaar getimmerd. Dan overlijdt hij aldus getuigend van het diepst wat een mens bezielen kan, zijn liefde voor het leven. Op het moment dat hij sterft, zegt zijn vrouw: Ja, overdrijf niet zo. Daarmee is dan inderdaad zijn eenzaamheid in het leven wel compleet getekend. In *De biograaf* gaat het om een man, die een biografie over een overleden grote toneelspeler schrijft en dat als een monument wil zien van de vriendschap, die hij voor deze toneelspeler koesterde. Maar hij moet ervaren, als hij erover na gaat denken, dat die vriendschap er helemaal niet was. De man is dood, dus hij heeft de vrijheid om erover na te denken, hij staat niet meer onder de suggestie van die persoonlijkheid. Hij schrijft zeer nauwkeurig en in liefde, maar moet verdrietig constateren dat die vriendschap niet echt bestond. Dat is een zeer merkwaardige situatie, dat de vriendschapsdaad steeds inhoudslozer wordt, zichzelf uitholt. Dat is heel triest. Dat is weer iemand, die op grond van zijn beste eigenschappen met lege handen staat.

- *De roman* De blauw-zilveren koning *gaat over Ludwig II van Beieren. Wat boeit je in deze figuur? En wat trekt je aan in de historische roman?*

- Er zit een technische kant aan de historische roman, die mij boeit. Je moet iets dat dood is, dat door de tijd meegenomen is, wat afgevoerd is, weer opnieuw tot leven wekken. Dat is een technische opgave van de eerste orde. Je merkt dat er geweldig veel voorwaardelijke arbeid verricht moet worden wil je werkelijk iemand op een gegeven moment tot leven wekken. Mulisch heeft daar eens een mooie opmerking over gemaakt. Hij zegt: 'Daar is een man in een kamer en die wil ik de kamer uithebben. Nu kan ik niet schrijven: die man stond op en ging de kamer uit. Dat kan niet. Vraag me niet waarom, maar het kan niet. Dat voel je als schrijver. Daar moet eerst iets anders gebeuren. Ik weet niet wat. Hij moet bijvoorbeeld een sigaret opsteken of er moet een bel gaan. Maar er moet iets eerst tussen en eerst dan kan ik zeggen: hij stond op en ging de kamer uit.' Dat wil zeggen, dat alles wat er gebeurt aan voorwaarden is gebonden. Dat geldt helemaal bij een historische roman, waar je de beschikking hebt over een geweldige hoeveelheid informatie, maar die je ordenen moet. Je kunt niet zomaar zeggen: Lodewijk XIV stapte uit zijn bed en zette zijn pruik op. Er moet verrekt veel verteld zijn en geactiveerd zijn in de lezer, wil dat kunnen. Dat is één punt. Het andere punt is dat Ludwig II voor mij een fascinerend voorbeeld was van een neurose in vacuo, d.w.z. een onbelemmerd uitgeleefde neurose. Het was een man, die neurotisch was. Als je een opvoeding hebt gehad zoals Ludwig II en je bent dan nog niet neurotisch, dan ben je niet normaal... Ludwig was dus een neuroticus. Hij had aan de ene kant allerlei wonderlijke driften en drangen: hij was homofiel, zeer romantisch, streefde naar verwerkelijking van een uiterst romantische beeldenwereld en de Staat zat hem daarin flink dwars. Die wilde dat hij werkte in plaats van alsmaar naar Wagner te luisteren, wilde dat hij in München ging wonen enzovoort. Het conflict was er dus. Op dat conflict tussen willen en het verbod ontspringen dan de neurotische symptomen. Bij Ludwig krijgt dat de gestalte van een geweldige concreet neurotisch symptoom, hij bouwde al die merkwaardige kastelen en die heb ik opgevat in mijn boek als inviterende ruimten, al helemaal ingericht, kleurrijk, het kon niet mooier, in de hoop dat eens het vlies van de tijd zou breken en al die gestalten, waarover hij van in zijn jeugd al had gedroomd naar binnen zouden schrijden. En dat hij eindelijk daar met die mensen zou mogen verkeren, waar hij zijn godganse leven naar verlangd heeft. Dat is het probleem van Ludwig II. Zo zie ik hem staan.

- *In je roman* Come-back *zijn parallellen merkbaar met het Odysseus-verhaal. Heb je dat bewust als model gebruikt?*

- Nee hoor. Merkwaardig is dat die parallellen pas later door de kritiek me eigenlijk bewust zijn geworden. Ik heb het eigenlijk helemaal niet zo zeer bewust gedaan. Ik heb gebruik gemaakt van de algemeenheid van een mythische structuur, die klaar lag. Waar *Come-back* over gaat is ook niet zozeer de terugkeer van een mens als Odysseus, maar de onmogelijkheid van de terugkeer puur. Het is m.i. voor de mens onmogelijk die plek te vinden waar hij hoort, waar hij woont. Dat is die plek waar hij totaal herkend is en totaal bemind. Dat acht ik een onmogelijkheid. Ik heb dus dat verhaal van de onmogelijkheid der thuiskeer, dat wel parallellen heeft met het Odysseusverhaal, maar niet een replica daarvan is, in dat boek gesteld. Dat voltrekt zich in een grote spanningsboog maar in plaats dat het een elegie of een lamento wordt, wordt het door zijn heel viriele, zeer cynische toon, juist het tegendeel. In geen enkele kritiek is opgemerkt dat juist die toon een geweldig belangrijk deel is van *Come-back*, omdat het de tegenstroom vertegenwoordigt van het hele verhaal, van het hele boek. In plaats van het droef verhaal - en het is een droef thema, daar gaat het niet om - is er de kracht, de spierkracht, de mentale kracht, de veerkracht van die man. Daarom is het ook een aantrekkelijk boek. Ik geloof dat die geheime constructie, de kracht van het boek heeft uitgemaakt, daarom nam het ook zo'n geweldige vlucht. Verder: als ik zeg, de mens is op zoek naar die plaats waar hij woont, d.w.z. de plaats waar hij totaal herkend is en bemind, dan wil hij zich ook in zijn totaliteit aanbieden. Vandaar dat deze Sadee, de hoofdpersoon van *Come-back,* zo'n enorme prater is. Alles wat hij is, gooit hij naar buiten. Hij praat bijna het hele boek door, voortdurend vertellend wie hij is, en daarin neemt hij als één groot gebaar dat wat hij was ook mee. Daarin is hij maximaal vertegenwoordigd. Dat biedt hij maximaal aan. En dat vindt geen opvang. Dat is *Come-back*. Het woord ‘come-back’ is hier heel ironisch bedoeld. Het verleden heeft hier de functie van zich in totaliteit aanbieden van de hoofdpersoon. Die mens was ik, deze ben ik. Hier ben ik. Maar hij komt niet aan.

- *Hoe groeit nu een roman bij jou? Schrijf je verschillende versies?*

- Ja, verschillende versies. Ik heb voortdurend, zoals een schip dat op een ster vaart, dat wonderlijke, visuele conglomeraat voor ogen en ik tracht daar maximaal en voortdurend op betrokken te blijven. Dat wordt een proces van schrijven, herschrijven en bijstellen. Dat is een procédé dat voortdurend bestaat uit doorstrepen, nog eens schrijven,

terugnemen, kanttekeningen, bijplakken, het heeft wat chaotisch, maar het is voortdurend, langzaam, op een breed front oprukken. Ik begin altijd te werken op een zeer onbelaste wijze. Ik begin op het slechtste papier te krabbelen met een potlood. Als het een beetje lukt, schrijf ik het over in een schoolschrift. Daarna in een mooi dictaatschrift en ten slotte ga ik het typen. Dan heb ik het al vier keer herschreven. Mijn laatste boek, *Ansichten uit Amerika*, heb ik zelfs twee keer getypt. Ik heb het dus vijf keer herschreven.

Ik ga schrappen als ik vind dat het aan gaafheid mist. Om een voorbeeld te nemen, een dialoog wil ik soberder. Ik hou niet van een dialoog, van, hij ging naar de gang, zette zijn hoed op, deed zijn jas aan, stak een sigaret op, zei goeie dag, deed de deur dicht, liep de straat uit. Dat is allemaal te veel. Ik wil altijd met een grote poëtische kracht schrijven, zo geconcentreerd mogelijk, en die gaafheid, daar zoek ik naar. Soms zie ik het plotseling in, dàt mag weg. Soms is het werkelijk verrassend ineens te zien na eindeloos dubben hoe het wel moet. Ik heb wel eens hele bladzijden uit een roman gelicht. Hele bladzijden omdat ik vond dat het het verhaal opeens deed meanderen. Alles moet mooi in de as van het verhaal liggen. Het was een prachtig gedeelte. Met pijn in het hart heb ik het verwijderd. Ik had er een verpest weekend door.

Ik heb momenten gehad dat ik in pure wanhoop zat. Je zit dan zo vast als wat, en dan toch weer zijn er inspiratieve momenten, lichtstraaltjes. Dat vind ik ook de wijze waarop schrijven voor mij zin heeft. Schrijven is een proces waarin ik maximaal betrokken ben. Wanneer ik een uittreksel zou maken, een schema, en dat voortdurend met talent en vakmanschap invullen, dan zou ik minder geïnteresseerd schrijven. Ik moet voortdurend voor het blok zitten. Als ik het schrijven zou moeten bepalen, dan zou ik zeggen, het is het constant en onophoudelijk oplossen van moeilijkheden. Ik kan geen andere definitie van schrijven verzinnen.

Harry Mulisch

Geboren op 29 juli 1927 in Haarlem. Redacteur van het tijdschrift 'Podium' van 1958 tot 1962. In 1962 mede-oprichter van 'Randstad'. Sedert 1965 is hij redacteur van 'De Gids'.

Bekroond in 1951 met de Reina Prinsen Geerlingsprijs voor zijn roman 'Archibald Strohalm', in 1957 met de Bijenkorf Literatuurprijs voor 'Het zwarte licht', In 1957 met de Anne Frankprijs, in 1960 met de Visser Neerlandiaprijs voor 'Tanchelijn' en met de Athosprijs, in 1963 met de Vijverbergprijs voor 'De zaak 40/61', in 1977 met de Constantijn Huygensprijs en de P.C. Hooftprijs.

Publikaties: Tussen hamer en aambeeld (1952), Archibald Strohalm (1952), Chantage op het leven (1953), De diamant (1954), Het mirakel (1955), Het zwarte licht (1956), De versierde mens (1957), Het stenen bruidsbed (1959), Tanchelijn (1960), De knop (1961), Voer voor psychologen (1961), De zaak 40/61 (1962), Bericht aan de rattenkoning (1966), Wenken voor de Jongste Dag (1967), Het woord bij de daad (1968), Reconstructie (1969), Paralipomena Orphica (1970), De verteller (1970), De verteller verteld (1971), Over de affaire Padilla (1971), Soep lepelen met een vork (1972), Oidipous Oidipous (1972), De toekomst van gisteren (1972), Het seksuele bolwerk (1973), Woorden, woorden, woorden (1973), De vogels (1974), Bezoekuur (1974), Mijn getijdenboek (1975), Twee vrouwen (1975), Tegenlicht (1975), Volk en vaderliefde (1975), De wijn is drinkbaar dank zij het glas (1976), De taal is een ei (1976), Oude lucht (1977), Axel (1977), Verzamelde verhalen 1947-1977, Wat poëzie is: een leerdicht (1978), Paniek der onschuld (1979), De compositie van de Wereld (1980), De aanslag (1982).

Literatuur: Nol Gregoor: In gesprek met Harry Mulisch (1965, De Bezige Bij, Amsterdam), Dr. J. van Ham: Harry Mulisch (1969, Reeks Ontmoetingen. Orion, Brugge), J.H. Donner: Mulisch, naar ik veronderstel (1971, De Bezige Bij, Amsterdam), J.H. Donner: Jacht op de inktvis (1975, De Arbeiderspers, Amsterdam), Herbertijn Schmitz-Küller: Over het stenen bruidsbed van Harry Mulisch (1977, Wetenschappelijke Uitgeverij, Amsterdam), Jeroen Brouwers: Harry Mulisch: Informatie over leven en werk van Harry Mulisch (1976, Manteau, Profielreeks, Brussel), Marita Mathijsen: Harry Mulisch, een bibliografie (1979, Bzztôh, Den Haag), J.H. Donner: Van Mulisch' Oude Lucht,

een droomanalyse (1979, Bzztôh, Den Haag), Marita Mathijsen: De mythische formule. Dertig gesprekken 1951-1981 (1982, De Bezige Bij, Amsterdam).

Dit gesprek verscheen in september 1981.

- Harry Mulisch, men kan jou bezwaarlijk een traditioneel auteur noemen. Je wijst het realisme af en je hebt ook de psychologische roman dood verklaard. Maar anderzijds ben je toch ook weer geen avant-garde schrijver. Hoe moet een roman er volgens jou uitzien? Ik neem aan dat je geen vastomlijnde bepaling van de roman klaar hebt, maar er zijn ongetwijfeld toch kenmerken of vereisten waaraan de roman moet voldoen.

- Laat ik beginnen met dat dood verklaren van de psychologische roman, wat overigens al in de zestiger jaren was. Dan moet je er bij verklaren wat je een psychologische roman vindt en dat kan ook van alles zijn. Kijk, het gaat altijd op de een of andere manier over mensen. In die zin is het dus allemaal psychologie natuurlijk. Maar wat ik voor mij dood verklaarde dat is iets dat je misschien meer zou moeten noemen de naturalistische roman, de kopieerlust des dagelijksen levens. Russische romans, Tolstoj bijv., dat zijn realistische romans. Al die termen, naturalisme, realisme, psychologie, dat is eigenlijk niet te hanteren.

Maar wat is nu een roman? Ik probeer in ieder geval nooit twee keer hetzelfde boek te schrijven. Ik probeer steeds iets anders te doen. Ik ben niet een producent van romans à la Vestdijk bijv. of Hermans. Je zou een bladzijde uit een boek van Vestdijk kunnen halen en één uit een ander boek en die twee verwisselen. Als je dat een beetje slim doet en de namen verandert, denk ik niet dat veel mensen dat in de gaten zouden hebben. Datzelfde geldt voor de romans van Hermans. Dat kun je bij mij niet doen. Dan zie je onmiddellijk dat er iets heel anders aan de hand is. Ik bedoel daar niet mee een waardeoordeel, dat Vestdijk of Hermans minder zouden zijn. Kafka schreef ook altijd hetzelfde boek. Ik bedoel, je hebt daar heel goeie en slechte in. Maar het is een karakterkwestie. En bij dat soort schrijvers hoor ik niet. Ik interesseer mij ook meer voor schrijvers waar ik steeds iets heel anders aan de gang zie. Dat ambieer ik zelf ook. Ik heb een roman geschreven als *Het stenen bruidsbed*. Ik zou het niet in mijn hoofd halen om nog eens zo iets te doen. Kijk, het moet in de eerste plaats voor mij leuk zijn om te doen. Ik moet iets nieuws ontdekken. En dan niet alleen inhoudelijk, maar ook in de vorm. Een roman als *Twee vrouwen*, dat weet ik nu. Dus probeer ik iets heel anders te doen, maar het gaat wel steeds over mensen en het heeft ook steeds ongeveer dezelfde lengte. Veel verder zou ik niet weten hoe je een roman moest definiëren.

- Er zijn dus geen constanten?

- Wat is nu de constante tussen ‘Ulysses’ van James Joyce - dat is

een roman, nietwaar? - en een boekje van Mensje van Keulen of Herman Robbers of Ernest Claes? Gemeenschappelijk is dat het 300, 400, 500 bladzijden is en dat het over mensen gaat. Maar verder zou ik het niet weten. Je kunt natuurlijk zo ver definiëren als je wilt. Je kan een roman ook definiëren als een boek wat zo moet zijn als 'Ulysses' of wat zo moet zijn als een boek van Felix Timmermans. Dan heb je er niets meer aan, aan die definitie. Je kunt zeggen, het is geen leerboek in de natuurkunde en het is geen toneelstuk, het gaat over mensen, het is een roman.

- *Maar volgens sommige modernistische romanschrijvers, zoals de Franse Nouveau Romanauteurs, wordt in de roman naar iets nieuws gezocht, dat al schrijvend stukje bij beetje wordt ontdekt, waardoor de traditionele verhaalvorm onmogelijk wordt gemaakt. Bij jou is dat niet het geval. Jij gaat iets raadselachtigs opbouwen. En daar komt het traditionele element van het vertellen toch wel meer bij te pas*.

- Ja, omdat als je die Nouveau Roman leest, dat vind ik niet zo raadselachtig. Er zit wel iets raadselachtigs in de intrige, maar niet in het taalgebruik. Je kunt dat ook een hypernaturalisme noemen. De uiterste consequentie van Zola, maar dan niet meer over het lijden van de arbeiders, maar hoe de schaduw van deze taperecorder op deze tafel valt. Goed, dat blijft naturalisme. En ik denk dat de vreemde bewegingen, die ik voor ogen heb als ik zo'n boek schrijf, dat die niet ook nog eens een formele avant-gardistische uitwerking kunnen hebben. Dat heb ik een keer geprobeerd in *De verteller* en dat is niet de weg waarop ik verder zou willen gaan. Maar ik heb het wel geprobeerd. Ja, je moet alles proberen, vind ik. Ik ben echter integendeel veel meer gebiologeerd door het verhaal dat heel normaal is, dat wil zeggen realistisch. En wat betekent realistisch? Niet dat het op de werkelijkheid lijkt natuurlijk, maar dat het op andere romans lijkt. Dat is wat het woord 'realisme' betekent. Dat misverstand hoor ik ook vaak. Men zegt, het is net echt. Nee, het is net een andere roman, die je al hebt gelezen. Dus, dat het in de traditie van de realistische roman zit, maar gaandeweg iets totaal anders doet met dat materiaal dan een realistische roman doet, zoals we die kennen. Dat is wat ik probeer.

- *In de 19e eeuw werd de roman beschouwd als een spiegel van de maatschappij. Deze burgerlijke opvatting van de roman doet het nu niet meer bij heel wat schrijvers. Jij vindt ook dat de roman niet de werkelijkheid moet weergeven, maar er iets aan toevoegen*.

- Mijn bezwaar begint al bij de opvatting: de roman moet een spiegel zijn van de maatschappij. Het is niet mogelijk dat de maatschappij een vast beeld kan opleveren. Dat bestrijd ik al, dat er een bepaald beeld is, waarvan je kan zeggen dat het zo is, want het kan op een oneindig aantal manieren. De maatschappij is, net als de natuur en weet ik wat, dat is open voor alle beelden die je daarvan wil geven. Alleen hebben we verkozen om één bepaalde manier van afbeelden realistisch te noemen. Waarom? Waarom is de manier van Kafka niet even reëel als de manier van Flaubert? Dat is een beetje het bedrog van die terminologie. Je hebt andere manieren. Neem bijv. een roman van Vogelaar. Die zal zeggen: zo is het.

- *Ja, maar jij hebt ook gezegd dat de roman niet de werkelijkheid moet weergeven, maar er iets aan toevoegen. Wat kan nu een roman nog aan de werkelijkheid toevoegen?*

- Nou, zichzelf. Dat beeld, dat die roman van de werkelijkheid geeft, is nooit de werkelijkheid. Dat is dan alvast toegevoegd. En dan kan je zeggen: van welke aard moet het zijn? Moet het zoveel mogelijk 'lijken', zoals een foto lijkt op iemand? En dan zeg ik nee. Je moet daarmee aan het werk gaan, je moet daarmee jezelf 'vu à travers un tempérament'. En dat is wat je eraan toevoegt. Een boek van Zola, zou je dan moeten zeggen dat dat niets aan de werkelijkheid toevoegt? Natuurlijk. De bedoelingen van Zola zijn daar aan de werkelijkheid toegevoegd. Want vòòr Zola zag niemand het zo. En om na hem te zeggen dat het zo is, dat is alleen maar gewenning. Dat is natuurlijk flauwe kul, dat het zo is. Het is op andere manier ook. Je kunt niet zeggen: de wereld is zo en zo en dit is dus een ware afbeelding ervan. Nee, ik sta open voor alles, voor zoveel afbeeldingen als er mensen zijn. En als er dan nog één meer was, dan sta ik daar ook voor open. Nou, aangezien dat zo is, vind ik, moet je dan ook de consequentie trekken en die gelijkenis, dat naturalistische kantje of realistische of hoe je het noemen wil, dat kun je best loslaten. Maar goed, dat is op zichzelf weer een karakterkwestie. Daarom hou ik bijv. in de film ook meer van een man als Fellini dan één of andere Amerikaan, die dan min of meer realistisch het ware leven afbeeldt in een huwelijk. Maar Fellini, die voegt echt toe, die gaat maar door. En zo is het leven ook.

- *Er wordt ook vaak beweerd dat de schrijver wat moet meegemaakt hebben om te kunnen schrijven. Jij bestrijdt ook die opvatting. Maar anderzijds heb je toch ook autobiografische boeken geschreven*.

- Maar dat is iets anders. Ik kan schrijven wat ik gisteren heb

meegemaakt. Maar ik geloof niet dat dat essentieel is voor een roman. Wat heeft Proust meegemaakt? Die zat thuis. En wat hij meemaakte, dat was het schrijven van zijn romans. Dat is wat hij meemaakte. Want herinneringen, aan de kindertijd, ja die hebben wij allemaal. Je moet natuurlijk iets meegemaakt hebben. Als je vanaf je geboorte opgesloten wordt in een kamer, dan zul je geen romans schrijven. Hoewel, ik weet het niet. Dan krijg je vermoedelijk de toneelstukken van Beckett. Maar waartegen ik vooral geoponeerd heb, dat is de opvatting dat een schrijver iemand is, die wat meegemaakt heeft in zijn leven, dan gaat zitten en dat dan opschrijft. Dat hij dus een soort journalist, verslaggever zou zijn van zijn eigen leven. Zijn echte ervaring zit in het schrijven. Dan ontdek je dingen. Ik kan een plan maken om iets te schrijven vanuit dingen, die ik heb meegemaakt. Dan ga ik zitten en na drie weken zie ik, dat ik wat anders doe. Nou, dat overkomt een goede verslaggever natuurlijk niet. Die schrijft op wat hij ziet. Een brand beschrijft hij zo. Als die na de derde regel gaat zeggen: ja, wacht eens even, ik zie dat eigenlijk heel anders die brand, dat moet helemaal geen schoorsteenbrand zijn geweest, dat moet een uitslaande grote brand zijn geweest, want daar kan ik veel beter mee werken. Dan wordt hij ontslagen. Bij een schrijver is dat niet zo. Die ziet pas al schrijvende de mogelijkheden, die in dat gegeven zitten. En als hij zich bepaalt tot puur opschrijven, ja dan krijg je een autobiografie zoals een politicus die schrijft. Dat is dan stilistisch goed of minder goed geschreven, maar dat rekenen we niet tot de literatuur. Churchill zijn memoires zijn echt mooi geschreven. Hij heeft de Nobelprijs voor de literatuur gekregen, ten onrechte vind ik, want de literatuur is de verbeelding, niet de journalistiek.

- *Jouw boeken uit de jaren zestig, zoals* De zaak 40/61, Bericht aan de rattenkoning *en* Het woord bij de daad *reken je dan niet tot de literatuur?*

- Nou, die reken ik tot mijn oeuvre. Ik wil in dat oeuvre niet zoveel onderscheid maken, omdat ook vooral ik zo'n reportage heel anders heb geschreven dan je geacht werd te doen, zeker toen. Ik heb dat ook een dramatische structuur gegeven alsof ik de hele zaak bedacht had, alsof het helemaal aan mijn verbeelding was ontsproten, de manier waarop ik dingen gekozen heb. Als je echt wil weten: hoe was het nou precies, feitelijk, zoiets als die provobeweging, dan moet je de kranten naslaan, dan zul je alle mogelijke dingen zien, die niet bij mij voorkomen en vooral hele kleine dingetjes, die ik geweldig veel gewicht geef omdat ik vind dat daar iets belangrijks gebeurd is.

Achteraf is het natuurlijk zo dat, nu al en zeker later, als iemand iets over die provo-beweging wil weten, zullen ze mijn boek lezen. Dan gaan ze niet in die kranten zitten rommelen, behalve een paar geleerden. Daarmee is mijn boek de werkelijkheid geworden. En dat weet ik terwijl ik schrijf. Maar dat kan alleen als je het een karakteristieke structuur geeft. En om nu te zeggen, die zat ook in de werkelijkheid, dat kun je vermoedelijk niet zeggen. Hoewel, op een gegeven ogenblik bijv., als je dat provoboek neemt, op een gegeven moment dacht ik, er was iets gebeurd, een grote vechtpartij in Amsterdam, 16 juni 1966, of de 14e, en toen dacht ik: nu is het afgelopen. Nu ga ik mijn boek schrijven. En dat was heel snel geschreven, in een paar weken, en het kwam nog weer drie weken later uit. Maar kijk, er was dus een opgaande gang, een escalatie van gebeurtenissen. In mijn structuur was dat het einde, maar het had best kunnen zijn dat op het moment dat het boek uitkwam er mensen zouden worden doodgeschoten of weet ik wat zou gebeurd zijn, waardoor mijn hele boek ridikuul was geweest. Dus, dat risico heb ik genomen. Dat zou een journalist nooit nemen. Omdat ik dacht, kijk, voor mijn structuur van het boek is het klaar. En dan doet het eigenaardige feit zich voor, dat het ook afgelopen was. Het was ook het laatste. En dat is een punt dat eigenlijk niemand is opgevallen. Terwijl dat voor mijzelf het meeste bevestigt dat het een goed boek is, en waar op een vreemde manier datgene wat zich in mijn kop afspeelt - die structuren en dingen - klopt met de werkelijkheid.

- *Het is mij inderdaad opgevallen dat je reportages subjectief getint zijn, terwijl je romans dat veel minder zijn, je dat daar zelfs vermijdt*.

- Ja, dat is waar. Het zou precies omgekeerd moeten zijn. En waardoor het toch dicht bij elkaar komt, waardoor er dus niet zo'n grote afstand bestaat tussen die romans en de reportages.

- Het seksuele bolwerk *geeft de indruk een essay te zijn, maar men zou het ook een roman kunnen noemen, want de verbeelding speelt er een fundamentele rol in. Op blz. 154 spreek je trouwens over 'deze novelle'. Men kan hier ook spreken van een subjectieve betrokkenheid, een gevoelsrelatie, die aan het 'begrijpen' een dimensie toevoegt. Meen je dat het onderscheid in genres zoals essay en roman in de toekomst zal opgeheven worden?*

- Nou, jaren nadat ik zo'n boek had geschreven als over Eichmann, *De zaak 40/61*, en over provo, kwam in Amerika die New Journalism op, die eigenlijk dit propageerde, om het zo te noemen, zoals ik het al

lang deed. Truman Capote en Norman Mailer deden het ook. En die genres, ja het is net zoals het realisme, het naturalisme en de avant-garde, eerlijk gezegd zegt mij al dat soort onderscheidingen minder en minder. Als ik een stuk over Wilhelm Reich schrijf, ik pik dan een hele kleine gebeurtenis uit zijn biografie en ik zeg, kijk dit is het allerbelangrijkste. Dat beweer *ik*. Dat is heel extreem, maar ik vond dat ik dit heel extreme mocht doen omdat de psychologen het zelf ook altijd zo doen. Ik zou dat nooit toepassen op een normaal mens. Maar ik vond dat die methode best aardig toe te passen was op één van de uitvinders, nl. een psycho-analyticus. Koekje van eigen deeg. Nou, en dan klopt het wonderwel. Als je dat doet dan blijkt de grote breuk in zijn leven, waar iedereen mee zit en zegt, ja toen is hij gek geworden. Dat is natuurlijk gemakkelijk. Terwijl hij later die malligheid met even veel overtuiging heeft gepropageerd als die eerdere zaken, waar iedereen vindt dat het heel verstandig is. Wat is daar gebeurd? Ik heb dat onder één noemer gebracht. Maar dan heb ik wel dat ene gevalletje, die scène uit die jeugd tot noemer gebombardeerd. Dat moet je dan durven doen. En daarmee verdwijnt natuurlijk dat strakke onderscheid tussen essay en verhaal. Ik heb het altijd bij mekaar gehad, al van heel in het begin toen ik *Voer voor psychologen* schreef. Ik heb het altijd gevoeld als een kunstmatig onderscheid, niet van schrijvers afkomstig, maar van literatuurbeoordelaars, die moeten orde scheppen, maar wat terug is gaan werken op schrijvers, ten nadele van de literatuur zoals dat zo vaak gaat. Universitaire, wetenschappelijke onderscheidingen allemaal, daar moet een schrijver nooit naar luisteren. En ze zijn vaak geneigd om er naar te luisteren. Dat mag niet. *Wij* zijn de baas.

- *In die boeken zoals* Bericht aan de rattenkoning *ga je rechtstreeks reageren op de werkelijkheid. Zo'n boek heeft natuurlijk een heel andere functie dan een roman. Is het voor jou als schrijver ook niet een andere vorm van taalgebruik?*

- Nee, omdat ik het net zo schrijf als een roman. Alleen put ik de gegevens niet uit mijn eigen biografie, hoewel die dingen die ik heb beschreven in *Bericht aan de rattenkoning* heb ik ook allemaal zelf meegemaakt, dus je kunt het ook als een autobiografisch boek zien; en ten tweede put ik ze niet uit mijn eigen fantasie, dat is waar, ik verzin niets in zo'n boek. Dat is het verschil. Maar met die gegevens, die ik bij mekaar zet uit wat er op straat is gebeurd, wat ik zelf heb meegemaakt, die leg ik een structuur op. Dat is eigenlijk niet anders dan een roman schrijven. Want daar put ik ook uit mijn ervaring en ik

zet dat in een bepaalde constellatie. Daar is mijn eigen persoon dan belangrijk. Ik neem figuren, er zijn een paar formele verschillen, maar voor de schrijverij maakt het voor mij geen verschil, tenzij jij zegt: ja maar kijk ik zie hier duidelijk een ander taalgebruik. Ik geloof niet dat het zo is. Althans, ik heb nergens, voor zover ik mij bewust ben, de taal anders gebruikt, maar dat zou eigenlijk een ander moeten zeggen.

- *Jij werkt in je romans met dubbele bodems en met verschillende symboollagen. Ook worden er allerlei draden en verbindingen in gelegd, die schijnen af te breken, maar dan weer verder worden opgenomen. Daar komen ook nog vaak parodieën bij te pas. Dat alles maakt van de roman een spel voor intellectuelen, waarbij men meer plezier beleeft naarmate men meer ingewijd is. Zou men dit als bepaling van je romans kunnen gebruiken?*

- Jawel, hoog spel dan. Ik schrijf geen romans om sociale misstanden aan te klagen, zoals Zola dat deed. Dat zeg ik dan regelrecht. Dan ben je heel anders bezig. En dat het voor intellectuelen is? Ja, alhoewel ik het leuk zou vinden als ook niet-intellectuelen, hoewel natuurlijk met stommelingen, er ook plezier aan kunnen beleven. Het moet niet zo zijn dat als je al die samenhangen en achtergronden niet weet of doorhebt, dat het boek waardeloos is. Dat zou niet goed zijn. Onder voorbehoud natuurlijk, dat die man niet dom is.

- *Met* Twee vrouwen *heb je inderdaad een roman geschreven, waarin je een heel eenvoudig verhaal brengt voor lezers, die niet ingewijd zijn, maar waarachter dan toch een heleboel schuilgaat dat een betere lezer kan doorgronden, zodanig dat je twee soorten publiek bereikt. Heb je dat met dit boek zo nagestreefd of was het meer bedoeld als ontspanning voor jezelf na de voorgaande ingewikkelde boeken zoals* De verteller.

- Dat speelde wel een rol. Na *De verteller* en *De toekomst van gisteren* dacht ik, kom, laat ik nu eens een verhaal vertellen. En dan kruipt het bloed waar het niet gaan kan. En dan doe je toch wel wat aan achtergronden en dingen, die je niet nodig hebt om het boek te kunnen waarderen. Dat is waar. Maar het is ook weer niet zo bij mij dat ik zeg: kijk, zo moet het dus, zo is iedereen tevreden, en zo zal ik dus verder romans schrijven en dan word ik heel rijk Zo van de schrijver heeft zijn stijl gevonden. Nee, ik wil niets gevonden hebben. Dan wil ik weer ergens anders naartoe. Want anders ben ik ‘meester’ geworden en dan zou ik datzelfde doen en dan steeds beter en nog beter en dan ga ik dood. Dat trekt mij niet aan. Nee, ik wil dan ook daar weer van weg.

- Je hebt vroeger trouwens al verklaard dat je geen stijl hebt en dat ook niet wilt hebben. Maar anderzijds zeg je dat je boeken onmiddellijk herkenbaar zijn. Als dat niet is aan de stijl, aan wat zijn ze dan onmiddellijk herkenbaar?

- Dat zou eigenlijk ook weer een ander moeten zeggen, waaraan ze herkenbaar zijn. Dat is zoals je van een goeie schilder ook onmiddellijk ziet, dat is van hem. De manier waarop hij een lijn trekt, dan zie je dat die van hem is. Dat is natuurlijk wat overdreven, maar wat is nu de stijl van Picasso? En dat is precies een schilder waar ik van hou. Wat je ziet, hier is hij nu meesterlijk, en daar gaat hij dan van weg. Dan gaat hij ineens heel naturalistisch toch weer een naaktje tekenen. Het is niet zo dat hij recht vooruit gaat als een modern kunstenaar. Nee, hij gaat telkens terug. En dat vind ik het gigantische van die figuur, al die kanten en toch steeds weer terug. Dat zegt mij veel meer dan al die anderen.

- Het feit dat je in de jaren zestig uitsluitend non-fiction hebt geschreven was het gevolg van een crisis van de creativiteit. Stond je toen wantrouwig tegenover fictie

- Ja, maar ook tegenover de tijd, de politieke situatie. Ik had toen dat boek over Eichmann geschreven. Ik raakte in de war met de confrontatie daarmee. Toen kwam de oorlog in Vietnam, en toen dacht ik: ik kan nu niet thuis gaan zitten romannetjes schrijven, in die rotzooi, zomin als iemand dat in de tweede wereldoorlog deed, en wie het wel deed, nou ja. Dus dat kwam erbij. En waar het eerste begint en het andere ophoudt, dat weet ik ook niet, maar feit is, toen dat alles achter de rug was en ik al die boeken over provo, Cuba en zo meer geschreven had, toen schreef ik ook weer een roman.

- Ja, maar je hebt ook al gezegd dat je in de jaren zestig met de vorm in de knoei zat. Je had wel stof genoeg, maar je vond de vorm niet. En je hebt daar ook aan toegevoegd: er is alleen formele creativiteit. Welk belang heeft dan nog het verhaal in je boeken?

- Dat het verhaal alleen maar dat verhaal kan zijn door de vorm. Het kenmerkt de amateur, de dilletant dat hij reusachtige onderwerpen neemt. De slag bij Waterloo. Daar zie je amateurs theaterstukken over schrijven. En het kenmerkt een professioneel schrijver dat hij vrij kleine onderwerpen heeft. ‘Ulysses’ van Joyce, wat is dat? Een advertentie-acquisiteur, die 24 uur door de stad loopt. Het is een vorm die avontuurlijk is. Je moet al een heel groot schrijver zijn wil je een groot onderwerp klein kunnen krijgen. Je hebt Tolstoj met de

Napoleonistische oorlog in Rusland. Dat is bijna niet te doen. Maar het is hem gelukt. En verder zijn er al die grote drama's van knoeiers. En al die andere grote schrijvers uit die tijd? Je had ‘Madame Bovary’. Waar gaat dat over? Over niets, vergeleken met de Napoleontische oorlog. Maar dat wil helemaal niet zeggen dat ‘Madame Bovary’ nu een minder goed boek is dan ‘Oorlog en vrede’. En waarom is dat zo? Door de vorm. Dus, dat hele onderscheid tussen vorm en inhoud, waarbij de inhoud datgene is wat je na kunt vertellen, dat is onzin. Want iedereen, die je op straat ontmoet, vertelt je zijn leven en dat is fantastisch. Maar artistiek is dat niets.

- *Maar waarom breng je toch nog een verhaal in je boeken en schrijf je dan niet bijv. absoluut proza?*

- Omdat ik dan te ver weg raak. Dan gaat het zich helemaal in de taal afspelen en daar wordt het voor mij te steriel. Het kan best een functie hebben, maar wat wij hier ooit aan avant-garde gehad hebben, - niemand leest meer avant-garde werk, behalve enkele kenners en geïnteresseerden - dat is wat niet-avant-gardisten met die ontdekkingen van de avant-gardisten hebben gedaan. En dat is anders in de schilderkunst, omdat een avant-gardistisch boek, dat zit je toch uren en uren en uren te lezen, terwijl een avant-gardistisch schilderij dat zie je ook in twintig seconden. En dan zie je: mooi of niet mooi, goed of niet goed, of wat voor soort oordeel je er ook op na houdt. Dus dat kan, maar zo'n boek dat gaat niemand zitten lezen. De ontdekkingen, die ze allemaal hebben gedaan, die worden door niet-avant-gardisten gebruikt. Een man als Günther Grass, die gebruikt alle mogelijke ontdekkingen van mensen, die niet gelezen worden. Dat is een beetje hun tragiek en daar wil ik niet in terecht komen. Ik ben niet een pionier in die zin. Dan moet je een soort idee hebben van de literatuur als iets dat zich ontwikkelt. Het is een biologische opvatting van de literatuur. Dat we nu veel verder zijn dan bijv. de Grieken, en dat dat door de avant-gardisten ontdekt wordt. Zij doen onderzoek. Zo'n beetje natuurwetenschappelijk. Daar is toch helemaal geen sprake van dat wij nu verder zouden zijn dan de Grieken. Neem Koning Oidipous van Sofokles. Je kunt niet verder komen. Je kunt iets anders gaan doen. Maar dat er een soort evolutie in zou zitten, dat zit er achter die idee van de avant-garde. Dan zouden dus de hedendaagse dichters veel verder moeten zijn dan Catullus of Petrarca. Vergeet het maar.

- *Toch heb je eens gezegd dat je de literatuur als wetenschap wilt bedrijven*.

- Ja, maar niet als een wetenschap in natuurwetenschappelijke zin, maar als een bestudering van jezelf. Voor mij begint iedere schrijver totaal nieuw, behalve dat hij wat foefjes leert bij anderen. Een bladzijde moet er zo en zo uitzien, en dat kun je nog alleen leren als je talent hebt. Dat betekent, iemand die het talent niet heeft, die leest het ook allemaal maar hij leert niets. Die voorwaarde moet er al zijn. Ik heb gezegd: schrijven is een wetenschap, die zichzelf onderzoekt. Maar daarmee heb ik geen moment bedoeld dat literatuur een zich ontwikkelende wetenschap is à la de natuurwetenschappen. Het zijn provocerende opmerkingen. In die tijd was ik daar sterk in.

- *In de gesprekken met Nol Gregoor zeg je: 'De vorm is iets waarvan je je onafgebroken kristalhelder bewust moet zijn. Maar de vorm is tenslotte onzichtbaar voor de mens die het leest.' Met de vorm bedoel je dus blijkbaar iets anders dan de structuur van een boek, want die is toch wel herkenbaar voor de lezer*.

- Ja, toen wist ik het allemaal nog precies hoe het zat. Ik weet nu minder goed wat nu de vorm is, en of je überhaupt over vorm en inhoud kunt spreken. Daar ben ik niet meer zo zeker van. Ik weet niet wat ik toen bedoelde. Ik dreef toen, denk ik, ook voort op een onderscheid waar ik van gehoord had, vorm en inhoud. Iets wat bij Aristoteles vandaan kwam. Later heb ik wel geschreven: de vorm is de inhoud. Dat was in dat stuk bij *De verteller*. Daarmee is het dus onduidelijk geworden, dat onderscheid tussen inhoud en vorm. En je hebt ook structuur, daar heb ik ook moeite mee, wat dat zou zijn. Architectuur, dat is eerder iets, zou ik zeggen. Hoe zit het in mekaar. De architectuur van een verhaal, zou ik het nu liever noemen. En die een lezer alleen maar in die zin aanvaardt, dat hij zegt: god, een goed boek. De lezer leest waar het over gaat. Dat wil zeggen, datgene wat hij nu kan vertellen. En waarin het geklets dat iemand uitslaat als hij 'De gebroeders Karamazow' navertelt, verschilt van 'De gebroeders Karamazow', dat kun je dan de vorm noemen. Maar ja, dan zeg je niets anders dan dat dat het boek is, minus het feit dat het gaat over drie zonen, een vader, al waar het boek over gaat. Als je het woord 'vorm' wilt gebruiken, dan is het dat wat je niet na kan vertellen, nl. het boek, want dat verhaaltje, dat is helemaal niet zo bijzonder. En als het verhaal heel bijzonder is, dan is het vermoedelijk geen goed boek. Dan is het een detective of science-fiction. Je moet al weer een heel groot schrijver zijn, wil je een bijzonder verhaal kunnen vertellen, zoals Sofokles met Oidipous. En dat heeft hij dan niet eens zelf bedacht, want dat bestond al als een mythe. Als hij dus 'Koning

Oidipous' schrijft, is het niet om dat verhaal te vertellen. Dat kenden we al. We weten hoe het afloopt. Dat was algemeen bekend. Aischylus had er al een stuk over geschreven en de mensen vertelden het elkaar. Hij nam dus een bestaand verhaal en daar deed hij het mee. En laten we dan zeggen, dat dat waardoor het werkt, dat dat de vorm is. En dan kun je niets noemen waaraan dat zou liggen, bijv. aan de mooie taal, nee, want in een slechte vertaling van 'Koning Oidipous' is het nog schitterend. Dat kun je niet kapot krijgen.

- *In* Het stenen bruidsbed *komen allerlei details voor, die verwijzen naar de tekst van Homeros. Eigenlijk ben je hier op een maniëristische wijze tewerk gegaan. Ben je een maniëristisch schrijver?*

- Daar heeft in 'De Revisor' onlangs een groot stuk over gestaan, 'Mulisch als maniërist'. Heb je dat niet gezien?

- *Nee, anders zou ik deze vraag waarschijnlijk niet gesteld hebben*.

- Hij zegt: het is maniërisme. In die zin dus, van de 16e eeuw, niet als denigrerend. En dat bewijst hij ook, dat het zo is. Dat zou je even moeten bekijken. Dat is een manier van bekijken van mijn werk, die ik helemaal niet ken. Zo kan ik het werk van Hugo Claus of van anderen bekijken, maar zo kan ik niet mezelf bekijken. Ik kan ook niet zeggen of ik mooi of lelijk ben of hoe mijn stem klinkt. Dat zal ik nooit weten. En dat moet je ook maar niet proberen. Als een ander zegt, deze foto lijkt, terwijl jij vindt dat die foto niet lijkt, heeft die andere gelijk. Daar moet je je bij neerleggen. Niemand vindt zijn eigen pasfoto lijkend.

- *Het thema 'opdracht' heb je zelf eens een elementair gegeven in je leven genoemd. In* Voer voor psychologen *vertel je hoe je als kind heel trots was toen je van je vader de opdracht kreeg een pakje sigaretten te halen. Wat zie je nu als de opdracht van de romanschrijver?*

- Ik zie niet de opdracht van de romanschrijver, het is meer een opdracht van de hele schrijverij. Ik zie mezelf niet zo als romanschrijver. Waarom zou ik mij dan niet moeten zien als schrijver van reportages, als schrijver van een dik filosofisch boek? Ik zie mezelf als een schrijver, die op zo verschillend mogelijke manieren... ja, daar kom ik al weer in moeilijkheden, ik kan niet zeggen: zichzelf probeert te beschrijven, want dat is natuurlijk onzin.

- *Te realiseren?*

- Ja, te realiseren misschien. Dat wil zeggen, zichzelf proberen te

realiseren. Zeg het maar zo. En de roman? Ik heb geen enkele voorkeur voor de roman. Er zijn dingen die me... Ja, ik zie iets of voel iets, er is iets aan de gang en ik weet, dat is een roman of dat is een gedicht, dat is toneel of een essay of weet ik wat, maar ik heb geen enkele voorkeur voor een bepaald genre. Aan een roman verdien je beter, maar dat is dus heel extern en niet ter zake doend. Als ik iets schrijf, waar ik jaren en jaren aan bezig ben, wat niet betaalt, dan doe ik het ook, zoals met *De compositie van de wereld* nu onlangs. Kijk, dat moet je dan ook doen, want anders word je een 'romancier'. Dat ben ik niet, en wil ik ook niet zijn vooral.

- *In* Het mirakel *heb je een aantal korte verhalen met enkele episodes uit het leven van de heer Tiennoppen samengebracht. Tijdens de lektuur moest ik vaak denken aan de 'Verhalen van de heer Keuner' van Bertolt Brecht. Heb je daar bij het schrijven ook aan gedacht?*

- Dat kan ik me voorstellen, dat je daaraan gedacht hebt. Nu las ik dat later, toen ik mijn boekje al geschreven had. Ik heb dat in 1953-54 geschreven. Toen was Brecht nauwelijks verkrijgbaar, zeker niet die minor dingen van hem. En toen ik dat later las, dacht ik het ook. Had ik het tijdens het schrijven al gekend, dan had ik het er op één of andere manier wel in gebracht. Ik hoef niet net te doen of het niet zo is als het wel zo is. Dan had ik er wel ergens een verwijzing daarnaar in gebracht, een citaat of weet ik wat. Nee, ik wist het echt niet. Dat is opvallend, alleen is Keuner veel meer een soort originele, verstandige afsplitsing van Brecht, terwijl Tiennoppen een soort krankzinnige is. In die zin is het heel anders. Maar je bedoelt, één man die hoofdpersoon is in onafhankelijke kortere stukjes, dus formeel, zeg maar, ja dat klopt.

- *De onvoltooide roman* De ontdekking van Moskou *heb je een pseudo-reisverhaal genoemd. Dat boek bevat heel wat spiegeleffecten. In een kranteninterview heb je het thema als volgt samengevat: Een man in Italië schrijft over een man in Moskou, die schrijft over een expeditie naar de Russische hoofdstad in de vijftiende eeuw, terwijl deze scribenten zijn voorzien van dapper meeschrijvende vrienden. Deze conceptie lijkt me vergelijkbaar met deze van* De toekomst van gisteren. *Deze roman zou immers gaan over een wereld, waarin Duitsland de tweede wereldoorlog heeft gewonnen en waarin het hoofdpersonage een roman schrijft, waarin verondersteld wordt dat Duitsland de oorlog zou verloren hebben. In dat boek zou dan ook nog een zekere Harry Mulisch voorkomen, die op zijn beurt een roman zou schrijven waarin Duitsland*

de oorlog had gewonnen. Dat was het oorspronkelijk plan en in De toekomst van gisteren *schrijf je waarom dit mislukt is. Aan beide boeken heb je gewerkt in de jaren zestig, toen je in die crisis zat en de conceptie van de twee boeken zijn vergelijkbaar. Het werden dan ook twee mislukkingen, want geen van de twee oorspronkelijke werken is verschenen*.

- Maar *De ontdekking van Moskou* maak ik wel af. Daar ben ik nu aan bezig. Maar het is nu wel minder ingewikkeld. Er waren op een gegeven ogenblik iets van zes vertellers. Je had die man in de vijftiende eeuw, die die expeditie naar Moskou schrijft. Dan had je een man die in Moskou zit te schrijven. Dan had je een man, die in Italië zit te schrijven. Die is dood. En die zijn manuscript was weer voorzien van losse opmerkingen van een vriend, en die is ook dood. Daar werden weer door 'mij' glossen bij geschreven en tenslotte heb je echt mij, die het hele geval heeft geschreven. Dat zijn er dus zes. Je begrijpt wel, daar kom je dus niet uit. Dat is een Gordiaanse knoop en daar heeft Alexander van laten zien wat je er moet mee doen; die moet je doorhakken. Dat heb ik gedaan. Wat nu over is, zijn gewoon twee kerels, één nu en één in de vijftiende eeuw. En daar gebeurt alles mee, met die twee. En het eindigt als één. Het gaat dus nu precies andersom eigenlijk. Wat twee zou moeten blijven, wordt nu één. Waarbij we dus in een tijdgat raken. Ik denk dat ik in een soort nawoord, hoewel dat niet erg gebruikelijk is, iets vertel over dat boek, hoe het zo geworden is als het is, omdat ik daar zoveel over gekletst heb vroeger in die interviews. Dat moet je natuurlijk nooit doen. Nu doe ik het weer.

- *Je hebt het boek dus vereenvoudigd*.

- Ja, want er is iets raars aan de hand, zoals blijkt met die twee kerels, die als het ware versmelten. Dat moet je niet ook nog eens een keer volkoeken met al die andere schrijvers. Dat is niet goed. Maar ik schoot te kort en daarom verzon ik steeds nieuwe schrijvers om eruit te komen. Tot ik er zes had. En daarna kreeg ik er wel acht. Dat ging dus duidelijk naar een oneindig aantal schrijvers toe. Dat waren zo de problemen waarmee ik zat in de jaren 62-63, die je mijn crisis in de creativiteit noemde. Maar het is wel van die orde. Het was niet zo dat ik niets schreef. Als je zegt crisis van de creativiteit, ervaar ik dat als, nou die man doet niets. Hij weet het niet meer, hij kan het niet meer. Hij zit wanhopig in een hoek en denkt: zal ik ooit nog wat kunnen schrijven? Ik schrijf als een gek, 300 of 400 bladzijden was dat *Moskou*. Alleen was het niet goed. En *De toekomst van gisteren* idem

dito. Het waren formele problemen waar ik in terecht kwam. Door dit op een gegeven ogenblik allemaal opzij te doen en dan die reportage-achtige dingen te gaan schrijven, *Bericht aan de rattenkoning*, het boek over Cuba *Het woord bij de daad*, via die dingen ben ik uit die impasse gekomen en door wat de politieke ontwikkeling mij op een dienblad aanbood. Maar goed, je moet alles afmaken in het leven, vind ik. Ik heb dus eerst *De toekomst van gisteren* afgemaakt op die manier, door een boek te schrijven over een boek dat niet geschreven is. Ik heb intussen *De compositie van de wereld* afgemaakt, wat trouwens nog verder terugging. En nu maak ik *De ontdekking van Moskou* af. En dan pas, denk ik, hoewel ik weet het niet zo gauw, is het allemaal geregeld, dan kunnen we weer eens verder gaan. Want in *De toekomst van gisteren* heb ik ook allerlei boeken genoemd, dingen die nooit afgekomen zijn, waar ik aan begonnen ben ooit. Daar noem ik er tien of vijftien van, toneelstukken, verhalen, wat nooit tot een eind is gekomen, maar daar noem ik niet *De ontdekking van Moskou*. Ik zou dat ook genoemd moeten hebben. Maar dat noemde ik niet omdat ik wist, dat maak ik af. En ik noemde ook niet *De compositie van de wereld*, waar ik toen ook jarenlang aan bezig ben geweest, maar ik wist, dat komt af. In *De toekomst van gisteren* noem ik alleen dingen, die niet af gekomen zijn en ook niet zullen afkomen.

- *Anton Korteweg is één van de critici, die erop gewezen hebben dat het je in de poëzie om te doen is woord en werkelijkheid te doen samenvallen. Kun je daar zelf iets over zeggen? Of heb je een andere bedoeling met je poëzie als met je proza?*

- Dat is iets totaal anders. Dat is nou echt een ander taalgebruik. Met proza zie je iets voor je, een scène of wat. Dan kost het moeite om dat op te schrijven, maar dat is wat je doen moet. Terwijl een idee in de poëzie, dat is niets. Je denkt niet: dat zou mooi zijn voor een gedicht, bij iets wat je ziet of wat je je voorstelt. Daar gebeurt niets. Poëzie moet echt in de taal beginnen, in de woorden, met de woorden. En daar moeten dan dingen bijkomen, zodat van alle kanten daar iets gaat reageren en dan een gedicht wordt. Terwijl in een roman begint het niet met de taal, maar met een visioen, je ziet wat, en dat probeer je in de taal te krijgen. Maar als je zo'n beeld hebt, dan gebeurt er poëtisch niets. Het blijft dan proza wat je raar afbreekt. Belachelijke onzin. En zo is dan ook tachtig procent van de poëzie die ik lees. Die beschouw ik gewoon als flauwekul. Die zegt, heb je gezien hoe die eend zijn kop in het water steekt, en dan tussendoor valt er een blaadje op zijn staart, ik zeg maar eens wat, en dan hebben ze dus een

poëtisch beeld en dat schrijven ze op. Daar maken ze één zin van en die breken ze zes keer af en dan hebben ze een klein gedicht. Zo werkt het bij mij niet. En dat vind ik ook geen poëzie. Althans, dat wil lyrische poëzie zijn. Al die poëzie die je leest, is eigenlijk lyrisch op het ogenblik. Je hebt natuurlijk het grote dramatische, ik bedoel wat Byron deed. Daar kan het natuurlijk weer wel. Dat is tellen en rijmen en een paar mooie beelden, maar dat staat nog veel dichter bij proza. Maar dat gebeurt haast niet meer. Ja, Hugo Claus doet het wel, als één van de weinigen. 'Graf van Pernath', dat is ook wel lyrisch, maar toch niet helemaal. En dat boeit mij ook erg. Tot nu heb ik het niet..., het is niet gebeurd, laat ik het zo zeggen.

- *Met iedere roman probeer je iets anders. Met iedere dichtbundel ga je ook telkens op een ander terrein experimenteren*.

- Ja, ik heb ook die kinderversjes, dat 'Kind en kraai' in *De wijn is drinkbaar dank zij het glas*, wat Peter Schat op muziek heeft gezet. En dat zijn, zoals bij Hiëronymus van Alphen en Wilhelm Busch, die rijmpjes en dat soort taalgebruik. Dat is een beetje Spielerei. Maar je komt wel op ideeën daardoor, door die dwang van een metrumpje en die rijmpjes. Maar de volgende keer moet het weer heel anders zijn. En dat is inderdaad precies hetzelfde als in dat proza. Maar ik weet niet of ik een dichter ben. Trouwens, wie maakt dat uit? Ik niet.

- *Schrijven is iets heel anders dan vertellen. Ik zou bijna zeggen, het is precies het tegenovergestelde. Waarom heb je dan een roman als* De verteller *geschreven?*

- Die titel heeft ook een dubbele betekenis, nl. in de zin van: ik zal het vertellen aan moeder, ik zal het verklikken, verraden. En het heeft ook te maken met tellen, de verteller, de man die zich vertelt, rekenfouten maakt. Er wordt ook veel gerekend in dat boek. Daar zit een fout in. En tenslotte is het ook gewoon de verteller. Maar schrijven is inderdaad geen vertellen. Iemand, die een boek navertelt, is een verteller, maar geen schrijver. Als ik iets schrijf, zou ik onmogelijk van tevoren kunnen zeggen wat het wordt. Als ik het wist, dan deed ik het niet. Het moet vooral voor mij een avontuur zijn. Ik moet weten waar het heengaat en wat het wordt. Anders zou ik niet weten waar ik de energie vandaan moet halen om het te doen.

- *Kan men ook zeggen dat bij jou een boek zichzelf schrijft, zodat jezelf tijdens het schrijven gaat ontdekken wat je eigenlijk wilt uitdrukken?*

- In *Voer voor psychologen* heb ik al geschreven dat één minuut slecht

schrijven beter is dan een dag goed denken. Want je kan een hele dag nadenken, of maanden of jaren, over het boek dat je wilt schrijven, en het is onzin. Je kan een jaar over een boek nadenken en dan schrijf je twee zinnen en je ziet dat het onzin is, of je ziet onmiddellijk, nee, het moet heel anders. Doordat je die twee zinnen hebt geschreven kom je tot een ontdekking, waar je door jarenlang nadenken niet op was gekomen. Dan ineens zie je het helder.

- *Je hebt ook eens gezegd dat je vertrekt vanuit een leegte. Maar het is toch ook zo dat iedere zin, die je neerschrijft je mogelijkheden vermindert*.

- Ja natuurlijk. En dat van die eerste zin is daarom waar. Je had natuurlijk ook ergens middenin kunnen beginnen, maar dan is dat de eerste zin. Als je een symfonie in E groot opzet, daar kom je niet meer vanaf. Tenzij je John Cage bent. Of je moet zo gaan schrijven, dan is het avant-garde weer. Nee, dat zet de toon en daar zit je aan vast.

- *Maar is het zo dat je met iedere bladzijde, die je schrijft, de mogelijkheden van ontwikkeling van de roman vermindert of is het eerder zo dat je steeds alle kanten uitkan?*

- Je kan natuurlijk vele richtingen uit, maar niet principieel. Als ik op reis ga, dan kan ik alle kanten uit, maar één keer op weg kan dat niet meer of ik moet een grote omweg maken. Ik denk dat het van die orde is, tenzij je zegt: ik wil maar wat zwalken. Maar dat is dan geen reizen, dat is malligheid.

- *Was* De ontdekking van Moskou *met die zes schrijvers indertijd geen zwalken?*

- Ja, daarom is het ook niet afgekomen. Dat werd niets. Kijk, het mag wel ingewikkeld zijn, maar het moet een eenvoudige ingewikkeldheid zijn. Het is moeilijk te zeggen wat ik bedoel. Het moet ingewikkeld zijn en tegelijk eenvoudig. Ik geloof dat alle goede dingen dat hebben. Als je kijkt naar een schilderij van Vermeer. Eenvoudiger kan het niet. Een vrouw die staat bij een raam, maar er is ontzettend veel aan de hand. En dat is natuurlijk het mooiste. Of wat je zelf zei van *Twee vrouwen*. Maar als alles ingewikkeld is, én op de voorgrond én op de achtergrond, dan is het niet goed. Het mag wel erg ingewikkeld zijn op de voorgrond en eenvoudig op de achtergrond. Dat kun je ook doen. Maar het mag niet allemaal ingewikkeld zijn. Dan kom je er niet uit. Dan word je gek. En de bedoeling van schrijven is toch mede om niet gek te worden.

Leo Vroman

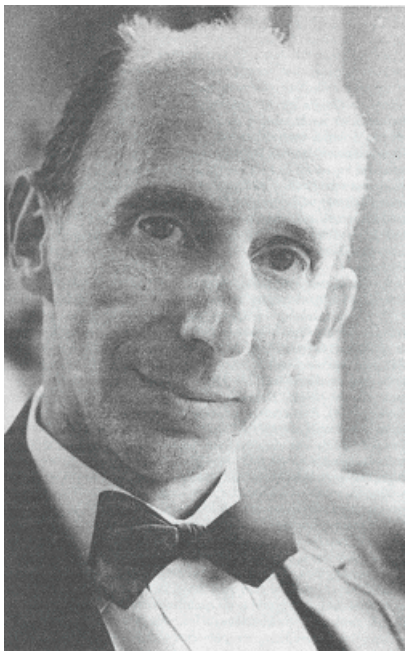
Geboren te Gouda op 10 april 1915. Studeerde biologie te Utrecht. Vluchtte in de nacht van 14 op 15 mei 1940 uit Nederland, bleef vijf weken in Londen, vertrok toen naar Java, waar hij afstudeerde. Werd daar soldaat en door de Japanners gevangen genomen. Op weg naar Nederland kwam hij in 1946 terecht in New York. Daar woont hij nog steeds en werkt er als fysiologist, eerst in het American Museum of Natural History, department of Animal behavior, en sedert 1961 aan het Veterans Administration Hospital in Brooklyn. In 1958 promoveerde hij te Utrecht op het proefschrift 'Surface contact and thrombo-plastin formation'.

Publikaties:

Poëzie: Gedichten (1946), Gedichten, vroegere en latere (1949), Poems in English (1953), Inleiding tot een leegte (1955), Uit slaapwandelen (1957), De ontvachting en andere gedichten (1960), Twee gedichten (1961), Fabels van Leo Vroman (1962), Manke vliegen (1963), Almanak (1965), God en Godin (1967), 262 gedichten (verzamelbundel, 1974), Just one more world (1976), Huis en Tuin (1979), Nieuwsgierig (1980), Het verdoemd carillon (1981), Liefde sterk vergroot (1981). Proza: Tineke (1948), De adem van Mars (1956), Snippers van Leo Vroman (1958), Proza (verzamelbundel, 1960), Het carnarium (1973), Brieven uit Brooklyn (1975).

Bekroond met de Van der Hoogtprijs in 1950, de prijs van de Stichting Kunstenaarsverzet en de P.C. Hooftprijs in 1965.

Dit gesprek verscheen in januari 1982.



- Leo Vroman, de critici hebben herhaaldelijk reeds gewezen op de unieke plaats, die je in de Nederlandse letteren bekleedt. Je bent inderdaad in geen enkele stroming onder te brengen. Sommigen hebben jou de enige echte experimentele dichter in Nederland genoemd. Maar Paul Rodenko, de theoreticus van de experimentelen, noemde jou een rebelse traditionalist. In je poëzie maak je inderdaad gebruik van traditionele middelen zoals het versschema en het rijm. Dat is wel verwonderlijk voor iemand, die anderzijds toch het geijkte taalgebruik doorboort met allerlei vreemde bedenksels, met onbestaanbare en zelfs onverstaanbare neologismen. Heb je die klassieke elementen nu echt nodig en staan zij niet in tegenstelling tot je grillig taalgebruik?

- Ik hou van structuur en ik geloof dat elk excuus om een structuur op te bouwen en in elkaar te zetten goed zou zijn. Een geraamte van binnenuit te bouwen in plaats van van buitenaf lijkt mij... Dat wil zeggen, het is natuurlijk een saaie, wat afgezaagde vergelijking, maar, zoals de bouw van een huis. Stel je bijvoorbeeld een landschap voor. Je hebt een vaag idee van het huis wat erin zou horen en wat voor vorm het heeft. Anders maak je juist een stel balken en zo, een geraamte van dat huis. En dan bouw je het van daaruit op naar de droom, die je van dat huis hebt. Iets dergelijks. Of andersom ook, je hebt een serie dromende dingen, en dan kun je natuurlijk zeggen: ja goed, die droom is al compleet, je hoeft ze alleen maar onder woorden te brengen, maar dan is het toch ook wel een hulp voor mij tenminste om de structuur van de coupletten, dat wil zeggen van de regels, die ik altijd natuurlijk wil laten eindigen, zoals mijn ademhaling is, en de woorden zelf, en de manier waarop de woorden eruit zien, te gebruiken als een min of meer biologisch opbouwende hiërarchie.

- Anderzijds vormen die traditionele elementen toch ook een soort keurslijf, dat de mogelijkheden beperkt waardoor ook weer de inhoud van het gedicht wordt bepaald.

- Als je een hangbuik hebt, is een keurslijf natuurlijk goed, en ik heb eigenlijk geestelijk een hangbuik. Niet lichamelijk, maar alles hangt er zo een beetje bij als ik niet uitkijk. Als je graag vlug denkt, nee, ik geloof niet dat ik vlug denk, maar dat wil zeggen, als je je eigen gedachten nogal vlug volgt, waardoor je het idee hebt dat je vlug denkt, wat misschien fout is, dan voel je meteen alle vertakkingen en de onmogelijkheid om ze allemaal te volgen. Dan moet je dus een excuus hebben om je te beperken en dan vind ik een literair excuus minstens zo goed als een emotioneel excuus.

- *Je poëzie is erg speels en bevat ook vaak humor, maar de ondertoon is steeds ernstig. Men zou als hoofdthema van je poëzie de angst voor de dood kunnen aantonen, niet alleen voor jezelf, maar ook voor diegenen, die in je nabijheid leven. Is poëzie voor jou een ernstig bedoeld spel?*

- Ja, maar elk spel vind ik ernstig. Zelfs als ik echt een spelletje doe een puzzle of met mijn computer werk, dan weet ik dat het een spel is, maar het is toch ernst. Wat die angst voor de dood betreft, ik heb al eens eerder tegen iemand gezegd dat ik het er niet mee eens ben. Ik ben niet bang voor de dood. Ik ben juist geïnteresseerd. De mensen die niet schrijven over de dood, die zijn gewoonlijk bang voor de dood. Maar ik vind de dood zo een mooi onderdeel van het leven, dat ik niet zonder gedachten aan de dood zou willen leven. Ik zie Tineke natuurlijk niet graag dood, want dat lijkt me nogal een verandering waar ik niet gemakkelijk aan wen. Het is heel moeilijk om samen te ontbijten als één van de twee dood is.

- *Je gedichten zijn ook meestal verhalen en bevatten tal van autobiografische elementen. Men zou ze kunnen bestempelen als een soort dagboek of als een soort brieven. Je hebt weliswaar* Brieven uit Brooklyn *gepubliceerd, maar kan men eigenlijk niet alles wat je geschreven hebt als een soort brieven berschouwen?*

- Nou, daar zijn ook brieven aan mezelf bij waarschijnlijk, maar bijna m het openbaar te lezen, met te schrijven, maar te lezen. Ik lees niet graag hardop, eerlijk gezegd. Ik schrijf gedeeltelijk aan mijzelf. Je noemt het feedback eigenlijk. Je luistert naar je eigen woorden en je vindt ze dan niet goed of wel. Ik geloof niet dat ik elk gedicht beschouw als een soort brief aan Tineke en dat ik dan zeg: zou ze dit wel begrijpen of mooi vinden?

- *Schrijf je nu om jezelf te leren kennen ofwel om jezelf aan de anderen mede te delen?*

- Dat is hetzelfde geloof ik. Het is heel moeilijk om jezelf te leren kennen als je niets mededeelt. En ik gebruik natuurlijk iedereen om mezelf te leren kennen. Ik zou, geloof ik, interviews en dergelijke dingen niet graag doen als ik niet dacht dat ik er iets meer door van mezelf zou kennen.

- *Je zei daarnet dat je niet graag voorleest. Maar ik had toch wel de indruk dat je belang hecht aan de muzikaliteit van je verzen. In de jongste dichtbundel* Het verdoemd carillon *lees ik regels als:*

Als een boot is de dood,

als een grote boot.
Ik lig bloot in de bonzende schoot.

Deze regels zijn toch erg muzikaal.
- Ja, zo nu en dan loopt het er doorheen.

- *Maar je gebruikt ook een parlandostijl, een praattoon, waardoor je gedicht precies ook heel geschikt wordt om luidop voor te lezen*.
- Misschien is het juist zo dat, bijna alle mensen die je hoort voorlezen, meten zich een toon aan waarvan ze vinden dat die bij poëzie hoort. En ik verdenk mijzelf ervan dat ik bang ben dat ik dat ook doe als ik ga voorlezen. Dan verdwijnt de gewone toon. Ik weet het eigenlijk niet of dat zo is. Ik geloof wel dat dat zo is.

- *Maar poëzie is wel een ander soort taalgebruik dan proza, of is dat voor jou niet zo?*
- Dat is een goeie vraag. Nou ja, de definitie, dat is de vorm waar jij het over had. Ik heb nu net geleerd, en dat wist ik niet, dat de Russen erop staan dat poëzie rijmt. Anders is het geen poëzie. Het is wel een beetje vreemd, ik ben zeker niet Russisch te noemen dat ik voor wat mijn eigen werk betreft graag de gedichten onderscheidt van het proza door het te laten rijmen. Maar juist daarom geloof ik, wil ik de toon verder niet laten onderscheiden. Want wat ik zelf erg vervelend vind, is als ik een zin of een grammatica moet verwringen terwille van het rijm. Als het werkelijk onmogelijk is om te rijmen zonder verwringen, dan rijm ik niet.

- *Anderzijds gebruik je ook in je proza wel eens poëzie en zelfs toneelfragmenten. Ik had de indruk dat je dus niet zoveel belang hechtte aan het onderscheid in literaire genres*.
- Ja, ik heb zelfs in de Hollandse, maar ook in de Engelse versie van Het carnarium, dat een science-fictionnovel is eigenlijk, heel veel poëzie omdat dit in een soort situaties past, vind ik. Zelfs de gewone mensen, als je ze zo noemen wil, wat natuurlijk neerbuigend is, niemand is gewoon, in het verhaal barst hij in poëzie uit als er emoties bij komen. En waarom niet? Ik zou mij een ideale wereld kunnen voorstellen, waarin mensen beseffen dat ze alles kunnen. Ik geloof dat mensen alles kunnen, gedichten schrijven en tekenen en weet ik wat, en over huizen springen, maar dan zou ik zo zeggen dat als ze met elkaar praten dat hun hele stijl poëzie wordt als ze verliefd op elkaar zijn.

- *Je hebt trouwens ook een toneelspel geschreven*, Het Grauwse Diep, *waarin de vrouw in poëzie praat en de man in proza*.

- Die vrouw is dezelfde persoon waar het gedicht 'Hotel Berg en Dal' over gaat, op het eind van *Nieuwsgierig*.

- *Heb je met dit toneelspel bedoeld dat woorden gevaarlijk kunnen zijn?*

- Ja, dat geloof ik ook wel. Ik geloof dat je met woorden mensen kunt aandoen wat je wil, als je het goed doet. Dat blijkt toch ook wel uit het feit dat er zoveel poëten in Zuid-Amerika en in de Oosteuropese landen in de gevangenis zitten. Mensen die niet veel meer hebben gedaan dan woorden gebruiken.

- *Je leeft nu al 35 jaar in Amerika en je bent volledig tweetalig geworden. Je hebt ook Engelse gedichten geschreven, maar je publiceert deze in Nederland. Waarom doe je dat niet in Amerika?*

- Ik heb niet zoveel Engelse gedichten geschreven. Ik begin nu net weer een beetje.

- *Maar je hebt toch al twee bundeltjes uitgegeven*, Poems in English *en* Just one more world, *en in de bundel* Almanak *stonden toch ook Engelse gedichten*.

- Nou, *Just one more world* had ik wel graag in Amerika zien uitgeven, maar het is te duur om te drukken en de markt is te klein.

- *Heeft je status van emigrant je opvattingen over het schrijven en je manier van schrijven beïnvloed? Ik bedoel, heeft het feit dat je tussen twee taalgebieden leeft, de Nederlandse en de Amerikaanse, ook meegebracht dat je een poëzie schrijft, die tussen de traditionele en de modernistische ligt?*

- Die relatie is er wel, maar die is dubbel omdat ik erg veel tijd moet besteden aan het lezen van wetenschappelijke literatuur, en ik nauwelijks iets weet van literatuur-literatuur. Ik heb heel weinig Amerikaanse literatuur gelezen en van de Hollandse lees ik alleen wat ik toevallig toegestuurd krijg. Dat is niet zoveel. Dat betekent dus ook dat ik mij niet stoor aan dingen die ik niet weet. Wat dat betreft, ben ik misschien een naïef schrijver, wat vroeger een primitief werd genoemd.

- *Je hebt je voorlaatste bundel de titel* Nieuwsgierig *meegegeven en deze gaat over het ouder worden. De nieuwsgierigheid is volgens jou een*

verweermiddel tegen de moedeloosheid, die samenvalt met het ouder worden.

- Dat gedicht 'Nieuwsgierig' heb ik min of meer op verzoek geschreven, in verband met een uitnodiging om te praten voor de Dierengeneeskundige Vereniging te Rotterdam. Dat was een verzoek om een lezing te houden. Ik mocht het zo zelf een beetje uitkiezen. En ik dacht: wat vind je van het nut van nieuwsgierigheid. Dat vond men zo leuk. Daar heb ik dan een gedicht bij gemaakt, dat ik aan het eind daarvan voorgelezen heb. Maar het gaat dus ook over wetenschappelijke nieuwsgierigheid.

- *De titel van je laatste bundel*, Het verdoemd carillon, *roept ook weer een gevoel van angst en bedreiging op*.

- Ja, de toestand in het algemeen. Maar het is nogal abstract natuurlijk. De titel is een regel, die voorkomt in een gedicht, uit de cyclus 'Droom in, droom uit'. Ik droom namelijk heel vaak. Zelfs als ik een droom beschrijf, die ik niet gehad heb wat ik ook kan doen natuurlijk, dan doe ik het toch met het gevoel dat ik zo iets wel eens een keer gedroomd moet hebben. Veel mensen worden, net als ik, wakker met het gevoel dat je iets gedroomd hebt en dat het eigenlijk wel belangrijk was. Je bent de droom vergeten, maar het is best mogelijk dat je erdoor beïnvloed bent van dat ogenblik af, of laten we zeggen, van die dag.

- *In het gedicht 'Over de dichtkunst' heb je veel over je opvattingen over poëzie verteld. Daarin komen ook de volgende versregels voor:*

> *Ach, rijmen daar is niets aan*,
> *maar het gaan waar de woorden gaan*.

De woorden gaan dus terwijl je aan het schrijven bent een eigen leven leiden en zij gaan je meeslepen. Was het dit dat je bedoelde?

- Ja, precies. Er zijn associaties, die je niet normaal maakt, maar woorden die vergelijkbaar zijn in klank bijvoorbeeld. Dit brengt je tot een ander woord en dan merk je pas dat andere woorden die er bestaan met elkaar samenhangen, zoals alle mensen in de wereld met elkaar samenhangen. Het is natuurlijk mogelijk om die samenhang te gebruiken, ook in de wereld lijkt me.

- *Je wordt dus als het ware al schrijvend door je fantasie overspoeld en het is precies om die stroom in te dijken dat je dus die klassieke middelen gaat gebruiken*.

- Ja, dat lijkt me ook. Dat heb je zelf goed beantwoord.

- *Soms laat je ook een gedicht eindigen in klanken zonder een herkenbare betekenis. Je gaat dus tot aan de grens van het uitdrukbare en zelfs voorbij die grens*.

- Ik hou van dingen, die opdoemen en dan weer verdwijnen in de mist. Gedichten ontstaan ook vaak zo. Iets heel vaags, laten we zeggen, een geluid of een gedachte, die dan steeds scherper wordt en dan steeds meer gedetailleerd. Dat is dan het lichaam van het gedicht. Dan zakt het weer weg of loopt het weer weg.

- *Wanneer begin je dan te schrijven? Ga je die eerste ideeën of kiemen al opschrijven als een soort trefwoorden of loop je daar gewoon mee rond?*

- Ik loop meestal met die dingen rond tot ik ongeveer drie of vier coupletten heb. Want anders heb je zoveel papier nodig om het allemaal te veranderen. Het is veel netter om het in je hoofd te doen. De vorm komt dan ook geleidelijk. Dat hangt ook weer van de lengte af. Het laatste wat ik heb geschreven, dat is één gedicht van 37 pagina's en het bestaat uit lessen. Het heet ‘Liefde sterk vergroot’ en het is aan Tineke opgedragen. Het bestaat uit lessen, waarin ik eerst probeer te leren, waarschijnlijk ook mijzelf, dat moord, laten we zeggen lustmoord, eigenlijk een nieuwsgierigheid is naar de resten van die man en dat het goed is dan een autopsie mee te maken en te zien hoe mensen van binnen zijn, daar een begrip voor te hebben en vandaar meer begrip voor mensen te ontwikkelen. Je moet, daarom een systeem opbouwen. Dat moet de schrijver ook doen. Het begint erg systematisch, met een inleiding, en enige argumenten over de dood, met Tineke, en dan de lessen en conclusies. Met dat ding heb ik pas aan het einde beseft wat ik met de titel bedoeld heb. Ik had de titel al van tevoren bedacht, maar nog niet helemaal de volledige betekenis voor mijzelf begrepen. Dat kwam pas aan het einde. Dat is wel leuk, zo iets. Dat is echt het gevoel van een puzzle, dat wil zeggen dat je ergens mee werkt en dat je niet eens weet dat het een puzzle is, dat je ineens ziet dat er een opening in is waar het laatste stuk in past.

- *Voor de bundel* Het verdoemd carillon *heb je blijkbaar de titel pas achteraf gevonden, daar het toch een versregel is uit een gedicht, die je daarvoor hebt gebruikt*.

- Ja, die bundel is gewoon chronologisch samengesteld. Alles wat ik heb is gewoon chronologisch. Dat is eigenlijk het eerlijkste, omdat je zo geleefd hebt. Daarom wil ik het zo laten zien. Daarom dat ik nooit wat aan mijn gepubliceerde gedichten verander. Dat vind ik oneerlijk. Zelfs als er iets is dat mij niet helemaal bevalt, dan laat ik dat maar staan, want zo was het.

- *Dit doet mij denken aan het reeds zo vaak geciteerde fragment uit een brief van jou aan de dichter Bert Voeten, die ook als inleiding tot de bundel* Twee gedichten *werd opgenomen. Hierin schreef je dus: 'Dat verdomd godderige van het volmaakte gedicht is tenslotte niet eerlijk genoeg meestal, kortom dan ook, ik zou graag de poëzie die men de laatste eeuwen zo zorgvuldig heeft losgeweekt uit het dagelijkse leven, schoongepoetst en opgeplakt, terugbrengen tot een ogenblik in de gebeurtenissen van de dag.' Wat bedoel je daar eigenlijk met 'eerlijk'*?

- Het doet denken aan wat we in de wetenschap doen, vind ik, maar daar is het een beetje minder zakelijk. Het is te zeggen, je doet een proef en dat wordt iets geks. En je denkt daardoor, hee, als dat het resultaat is, dan moet ik dat en dat doen en dan moet het resultaat zo en zo worden, en als dat zo is dan kan ik iets heel anders verklaren dat ik twee jaar geleden heb gedaan. Goed, als dat werk allemaal is gedaan en zo uitkomt, ga je het opschrijven en begint met de vreemde resultaten van twee jaar geleden en liegt dat je nu dus wilde onderzoeken of dit en dit niet de oorzaak zou kunnen zijn. Dan geef je die laatste proeven, en aan het eind misschien degene die je vlak daarvoor had gedaan en waar die uitleg ook op is toe te passen... want waarom zou je je lezers net zo in de war willen maken als je zelf was? Het is precies andersom als de werkelijkheid en het is logischer. Dat is het zuiver logisch denken. In een wetenschappelijke ontwikkeling past dat wel, maar als het schrijven van een gedicht toch al emotioneel is en als je aanneemt dat wij niet weten waar de emoties vandaan komen, dan moet je ze respecteren en dan moet je ze zo schrijven als ze ontstaan. Als je al te glad gaat poetsen, dan ontneem je het publiek het recht om te weten wie je bent.

- *Maar ik meen dat de manier waarop een gedicht ontstaat voor de lezer niet van belang is en dat alleen het resultaat van het schrijven van belang voor hem is*.

- Ja, dat is wel zo en tegenwoordig doe ik het eigenlijk minder, hoor, rauwe stukken erin zetten. Maar ik doe het waarschijnlijk minder omdat ik het al gedaan heb. Nu is het wel zo een beetje duidelijk hoe het werkt, in sommige opzichten. Maar ik bewaar al mijn kladjes voor het geval ik wil weten of iemand wil weten hoe het precies gegaan is. Niet dat ik er ooit naar kijk, eerlijk gezegd, ik stop ze allemaal in een lade of zoiets. Ik loop dus wel met het gevoel dat het volmaakte gedicht ergens nog in het klad staat ergens, dat dit tenminste mogelijk is, en dus vindbaar blijft.

- *Als je zegt dat het volmaakte gedicht niet eerlijk genoeg is, dan houdt dit in dat de waarheid meer in het onvolmaakte zit. Dat is dan misschien ook de reden waarom je de praattoon kiest in het gedicht*.

- Ja, als ik een tuin had, liet ik hem ook het liefst wild groeien, want de natuur is tenslotte een stuk beter dan ik, ook al ben ik zelf ook natuur, in een zekere zin.

- *Aan de bundel* Huis en tuin *heb je de ondertitel 'fabels en strips' meegegeven. Nu zijn fabels altijd moraliserend en hier komt ook inderdaad na elk gedichtje een moraal. Is de vorm hier niet belangrijker dan de inhoud? Ik neem aan dat de fabel voor jou slechts een aanleiding is om een spel met het genre te beoefenen, eerder dan echt een moraal te willen brengen*.

- Het lijkt me toch wel anders. Als je dit vergelijkt met die andere dingen inzake structuur en zo, de structuur van de fabel dwingt je om zelf een moraal te vinden. Die zijn natuurlijk ook al overal, die moralen. Het is een beperking, die eigenlijk geen beperking is wat mij betreft, maar eerder een verrijking. Het is een keuze van gedachten, die elkaar opheffen als je ze allemaal zou volgen dus. Dat kan dankbaar zijn voor de mogelijkheid om een moraal te kiezen bijvoorbeeld.

- *De structuur bepaalt ook mee de inhoud van je poëzie. In je gedicht wordt vaak de logische wetmatigheid van de werkelijkheid opgegeven voor de eigen wetmatigheid van het gedicht. Die overgang van de alledaagse realiteit naar de taalwerkelijkheid gebeurt niet helemaal bewust, neem ik aan*.

- Als je zegt dat door de behoefte aan structuur, laten we zeggen van het gedicht, ik de werkelijkheid verlaat en een werkelijkheid van het gedicht daarmee vervang, dan is het een beetje zoiets als in lucht verzadigd met water, waar het bijna sneeuwt, maar wat voor stofjes ook maar een goed excuus zijn om er kristallen omheen te bouwen met een heel bepaalde structuur en een grote variatie in de structuur natuurlijk ook. Dat is, kun je wel zeggen, een structuur van werkelijkheid en onwerkelijkheid tegelijk, of van een onwerkelijkheid, die zich vormt om de werkelijke dingen heen. Maar het is mij heel gemakkelijk om mij vreemde dingen voor te stellen. Ik kan mij bijvoorbeeld voorstellen dat het water uit het glas opstijgt, verschillende vormen aanneemt en dan weer teruggaat in het glas. Dat om maar iets te noemen, de rand van het glas ineens lipafdrukken vertoont. Zoals je ziet is dat niet echt waar.

- *In je werk komt vaak de tegenstelling tussen het fantastische en het reële voor. Is die hang naar het fantastische misschien een reactie op de nuchterheid van je wetenschappelijk werk?*

- Het is zo dat je in het wetenschappelijk werk pas merkt hoe fantastisch de wereld is. Je kan niets fantastischer bedenken. Het is alles erg vreemd.

- *Toen je in Indië zat, heb je een roman geschreven, die echter verloren is gegaan. Heb je die nooit willen herschrijven?*

- *Meneer Janssen* heette die roman. Ik had er twee kopieën van gemaakt. Eén ervan heb ik meegegeven aan sergeant Bartstra en ik heb nooit vernomen wat er met hem gebeurd is. En de andere kopie is begraven, tegelijk met allerlei andere dingen, die allemaal verdwenen zijn. Maar ik heb er nooit aan gedacht om hem te herschrijven. Ik doe nooit iets tweemaal.

- *In het verhalende gedicht 'God en Godin' trek je nogal van leer tegen diegenen, die zich geroepen voelen poëzie kritisch te ontleden en te interpreteren. Je zegt daarin dat de poëzie door hen alleen maar wordt*

> '*begiecheld, behikt, behinnikt*
> *plat gevoeld en begrinnikt*
> *naar wat werd bedoeld*.'

Je hebt blijkbaar een afkeer van de critici.

- Ik moet zeggen dat ik het nu minder erg vind dan ik het vroeger vond. Ik bedoel, ik kan er best mee leven, met al die kritieken, maar ik vond wel en vind nog wel vaak dat de critici erg negatief zijn tegenover elkaar, tegenover de schrijvers in het algemeen, in Holland, maar ook waarschijnlijk in Amerika. Ik lees dit soort dingen niet zoveel. Maar ik hou meer van lezers dan van critici.

- *Nu heb je vroeger eens gezegd: 'Tegen stijl heb ik dat je daardoor dingen uitsluit, die toch in je gedachten zijn geweest.'*

- Heb ik dat gezegd? Nou, dat kan best. Ik vind het heel mooi. Dat is eigenlijk, wat ik daarnet zei, zowel positief als negatief. Dat geraamte en dat houvast en zo, daarmee druk ik uit dat ik nu eenmaal niet alles tegelijk kan doen. Er is een ding van Robert Frost, 'The Road not taken' of zo iets. Je kent het gedicht misschien wel. Je komt aan een vork van een weg en je kan ze niet allebei nemen. Ik geloof zelfs dat we ons niet in gedachte kunnen bewegen op twee paden tegelijk. Je kan wel heen en weer springen, maar dat is niet hetzelfde.

- *Dat klopt met wat je indertijd reeds in de inleiding van* Snippers van Vroman *hebt gezegd. Toen schreef je immers: 'Het liefst zou ik van een minimale aanleiding, één punt uit, in alle richtingen tegelijk willen denken, zodat het denkbeeld als een massale bal van sterrenstralen zou kunnen groeien, alle mogelijke gevoelens en betekenissen tegelijk en logisch omvattend.'*

- Zie je wel. Ik ben niets veranderd.

Walter van den Broeck

Geboren te Olen op 28 maart 1941. Studeerde aan de Rijksnormaal-school te Lier. Leraar Nederlands van 1961 tot 1971. In 1964 is hij mede-oprichter van het tijdschrift 'Heibel'. Sedert 1979 redacteur van het Nieuw Vlaams Tijdschrift.

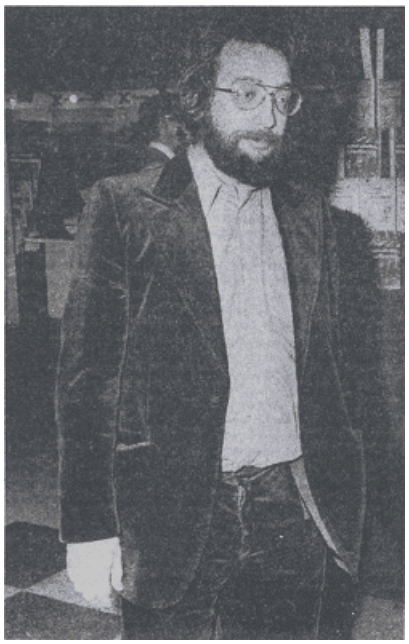
Bekroond in 1972 met de prijs van de provincie Antwerpen voor het kinderboek 'Mietje Porselein en Lilli Spring-in-'t Veld'; in 1973 met de Edmond Hustinxprijs voor zijn toneelwerk; in 1978 met de Yangprijs, de prijs van de provincie Antwerpen voor 'Aantekeningen van een stambewaarder'; in 1981 met de S.A.B.A.M.-prijs voor zijn toneelwerk en met de Dirk Martensprijs voor 'Brief aan Boudewijn'. In Nederland ontving hij in 1982 de Henriette Roland Holstprijs, eveneens voor 'Brief aan Boudewijn'. In 1982 ontving hij ook nog de driejaarlijkse Staatsprijs voor Toneel.

Publikaties:

Proza: De troonopvolger (1967), Lang weekend (1968), 362.880 x Jef Geys (1970), Troïka voor spoken (1970), In beslag genomen (1972), De dag dat Lester Saigon kwam (1974), Aantekeningen van een stambewaarder (1977), Brief aan Boudewijn (1980).

Toneel: Mazelen (1971), Groenten uit Balen (1972), Een andere Vermeer (1972), De rekening van het kind (1973), Greenwich (1974), Het wemelbed (1975), De horzel in de nek (1977), Tot nut van 't algemeen (1979), Au bouillon belge (1981), Tien jaar later (1982). Verder schreef hij nog het luisterspel 'Top 31' (1973), de televisiespelen 'Het debat' (1973) en 'Gelukkige verjaardag' (1979), het TV-feuilleton 'Bel de 500' (1973) en publiceerde hij twee bundels Hollandermoppen '1 cola met 6 rietjes' (1969) en 'Minder cola met nog meer rietjes' (1976).

Dit gesprek verscheen in mei 1982.



- Walter, je hebt nu al zeven romans en negen toneelstukken geschreven. De meeste van deze werken vormen op een opvallende wijze een eenheid. Wie jouw werken achter elkaar leest, ontdekt er een hele reeks spiegeleffecten in. Er zijn thema's, situaties, personages, die terugkeren. Ofwel komen er verwijzingen naar andere boeken in voor. Hieruit blijkt dat je eigenlijk niet de auteur bent van een aantal los van elkaar staande boeken, maar van een vastomlijnd oeuvre, dat één geheel vormt. Is dat iets dat je bewust hebt nagestreefd en bestaat er dan zo iets als een veel-jaren-plan?

- Er bestaat inderdaad zoiets als een veel-jaren-plan, maar je moet wel opletten met dat 'vastomlijnd'. Het is niet zo dat ik nu al een groot stramien, een grote blauwdruk zou hebben, die ik geduldig zit in te kleuren. Maar het is wel de bedoeling dat al wat ik schrijf met elkaar te maken krijgt. Het moet op de duur een vlechtwerk gaan vormen, waarvan ik nu natuurlijk nog niet weet hoe het er uiteindelijk uit zal zien. Het zal mij ook benieuwen. Het zal hoe dan ook uitmonden in een geschreven beeld van wie ik geweest ben.

- Wanneer ben je je bewust geworden van die eenheid?

- Dat begint eigenlijk al met mijn tweede boek *Lang weekend*, waarin ikzelf voor het eerst als romanpersonage optreed. Daar zitten ook al een aantal elementen in die later terugkomen. Daar is bijvoorbeeld de uitvindende vader. Die duikt weer op in het latere toneelstuk *Greenwich*. Maar ook vanuit mijn eerste boek, *De troonopvolger* vertrekken al boogjes naar later werk. Het motief van de toren, bijvoorbeeld dook jaren later weer op in mijn toneelstuk *Tot Nut van 't Algemeen*. Mijn grote voorbeeld op dat vlak is William Faulkner. Die heeft ook een aantal boeken geschreven waarin personages uit vroegere boeken terugkeren. Het lijkt mij een heel legitieme werkwijze. Ik vermoed overigens dat elk schrijver, ook al schrijft hij vele verschillende boeken, uiteindelijk toch maar bezig is met het schrijven van één groot boek.

- Je toneelwerk past ook in dat geheel?

- Inderdaad. In vele stukken leven de personages in een soort vreedzame coëxistentie. Dat zat ook al in *Lang weekend* en in *De troonopvolger*. Voorlopig is dat nog niet zo heel duidelijk, omdat wat ik maak niet altijd in de juiste volgorde verschijnt. Sommige dingen komen te vroeg. Daar moeten dan vroeg of laat nog te vervaardigen geschriften tussenkomen. Ik ben nu bezig met een verhaal dat ik vijf jaar geleden opzette. Ineens had ik de behoefte om er voort aan te

werken. Jongere projekten worden dan terzijde geschoven. Waarom? Ik zou het niet weten. Ik ben de eerste om het 'verdacht' te vinden. Eigenlijk was ik van plan om aan een vervolg op *Aantekeningen van een stambewaarder* te werken. Ik vermoed echter dat het oudere verhaal iets maskeert, en daar probeer ik nu al schrijvend achter te komen. Maar het is ook goed mogelijk dat ik het een dezer dagen toch weer terzijde schuif om weer wat anders te doen. Ik stel het me zo voor: als ik mijn laatste letter heb geschreven, moeten al mijn geschriften herschikt worden, los van het tijdstip van publiceren. Pas dan moet het 'beeld' zo min of meer duidelijk worden.

- *Proust schreef 'A la recherche du temps perdu'. Zou men jouw hele werk kunnen bestempelen als een soort 'A la recherche de moi-même'?*

- Misschien wel. Maar in feite gaat het niet zozeer om 'moi-même'. Het is mij veeleer te doen om 'een' moi-même, dat eksemplarisch is, dat vervangen kan worden door om het even welk subjekt. Proust gebruikte modellen die hij dan als personages vermomde. Ik gebruik echt bestaande personen die de lezer als personages tegemoet treden. Mijn werk gaat over een *ik* in een geschiedenisverloop. Binnen dat verloop wil ik de veranderingen binnen dat ik tonen.

- *Maar je hebt me vroeger eens gezegd dat al deze boeken maar een voorbereidend werk waren en dat je pas nadien de boeken zou kunnen schrijven, die je echt zou willen schrijven*.

- Ja, die indruk heb ik lang gehad. Dat mijn èchte schrijfplannen telkens opnieuw doorkruist werden door dringender projekten. Zo had ik in 1971 eigenlijk wat anders willen schrijven dan *Groenten uit Balen*, maar ik voelde mij zo betrokken bij die gebeurtenissen dat ik dat stuk urgenter vond. Ik heb geregeld de neiging om nog eens een 'gewone' roman te schrijven, een boek waaruit elke persoonlijke referentie wordt geweerd. Of een onvervalste taal-kreatie. Maar dan vallen de Russen Afghanistan weer binnen, en wil Reagan raketten in mijn achtertuintje zetten... Waarschijnlijk berust die verzuchting op een illusie. Pas als we in de beste der werelden leven zou ik zonder wroeging kunnen gaan zitten om uitsluitend 'mooie' dingen te maken. Maar wanneer is dat?

- *Je schrijft zowel toneelstukken als romans. Wordt de keuze van een toneelstuk of een roman bepaald door het thema of hangt het af van de vraag naar een toneelstuk?*

- Het hangt van mijn eigen humeuren en werkritme af. Als ik lang

aan een boek heb gewerkt, in de afzondering dus, dan wil ik graag weer met mensen te maken hebben en ga ik dus voor het theater werken. Een enkele keer hangt het ook wel eens af van een vraag. Maar als ik er echt geen zin heb, dan mag men er een miljoen naast leggen, dan verdom ik het. Ik ben niet het soort schrijver dat de theaters afdweilt en vraagt: 'Valt er hier niks interessants te schrijven voor jullie?' Hoewel dat best kan. Een heleboel theatermensen hebben een interessant idee. En als je daar dan toevallig affiniteiten mee hebt, kan je rustig aan de slag. Ik probeer zoveel mogelijk aan mijn eigen tempo te werken.

- *Die elementen, die steeds terugkeren in je werk, zoals die uitvindende vader en die torenbouwer zijn blijkbaar steeds aanwezig in je onderbewustzijn, waaruit zij op geregelde tijdstippen opduiken. Dat zijn blijkbaar dingen die een belangrijke rol in je leven hebben gespeeld*.

- Dat moet wel, maar ze zijn niet altijd even herkenbaar. Die uitvindende vader, die heb ik van dichtbij meegemaakt. Mijn eigen vader heeft, zoals in *Brief aan Boudewijn* staat, allerlei rare dingen uitgevonden en daar nooit sukses mee geboekt. Een lucifer met twee solferkoppen, een cola met ingebouwd rietje. Maar wie heeft er in mijn familie een toren gebouwd? Bij mijn weten niemand. En ik ken ook niemand die dat ooit heeft gedaan in mijn omgeving.

In 1966 schrijf ik *De troonopvolger*. Een paar jaar geleden zie ik op de televisie die prachtige reeks van Jacob Bronowski, 'The Ascent of Man'. Dertien prachtige afleveringen over de kultuurhistorie in al haar geledingen. In een van de afleveringen toont Bronowski de kijker drie gigantische torens van 35 m hoog, die door ene Simon Rodia in Los Angeles met allerhande afbraakmaterialen waren gebouwd. Die man zijn leven en zijn torens troffen mij zodanig, dat ik er een toneelstuk van heb gemaakt. Dat is *Tot Nut van 't Algemeen* geworden. Ik was al lang vergeten dat ik de 'toren' al eens in een boek had gebruikt. Een aktrice maakte er mij attent op! En dat is dus het raadsel, hé. Miljoenen mensen hebben die uitzendingen gezien. Van al wat ik zag is mij Rodia en zijn torens bijgebleven. Waarom uitgerekend dat en niet iets van al die andere wonderlijke dingen? Weet jij het?

- *Vooral sedert* Groenten uit Balen *sta je gecatalogiseerd als een sociaal geëngageerd auteur. Nochtans heb je in het toneelstuk* Een andere Vermeer *de draak gestoken met schrijvers, die per se geëngageerd toneel willen brengen. Is dit een vorm van zelfkritiek of hoe bedoelde je dat?*

- Ik geloof dat ik mij af wilde zetten tegen het inmiddels uitgestorven mode-engagement. Ik voerde burgerlijke akteurs ten tonele die toevallig in een geëngageerd stuk verzeild waren. Ik wilde ook bewijzen dat ik niet zo naïef was te denken dat theater, hoe geëngageerd ook, ooit wat anders zou kunnen zijn dan beschaafd amusement.

Theater is het beeld en niet de werkelijkheid. Aan het slot van het stuk, als de akteurs gekonfronteerd worden met een reëel probleem is er slechts één die bereid is de voorstelling af te gelasten. De anderen vonden dat 'the show must go on'.

Ik had toen al vrij snel in de gaten dat er iets loos was met het engagement van velen. Als het niet van binnenuit komt is het waardeloos. Als het niet komt, probeer het dan ook niet na te maken. Dat stuk is ontstaan tijdens de voorbereidingen van *Groenten uit Balen*. Het was een hele fascinerende maar ook verwarrende ervaring te zien hoe burgerlijke akteurs, die met de gespeelde mizerie niets te maken hadden, er toch in slaagden de betrokkenen sterk te ontroeren, en nadien vrolijk naar huis te rijden alsof er niets aan de hand was. Het engagement is geen artistiek of literair genre, zoals realisme of surrealisme. Het is een morele keuze. Niet van jezelf maar van het engagement zelf. Het engagement kiest jou. *Groenten uit Balen* is gewoon een realistisch stuk. Als vorm was het van meetafaan al achterhaald, daar was ik mij van bij de aanvang scherp van bewust. Alleen zat ik niet met theatrale vormen in mijn hoofd. Ik koos gewoon de meest adekwate vorm voor de inhoud die ik wilde overbrengen.

- *Jouw personages spreken in de werkelijkheid dialect. Heb je zoals Hugo Claus een eigen volkstaal gemaakt, die algemeen verstaanbaar is?*

- Ik geloof van wel. Van op een podium moet die taal 'Vlaams' klinken. Maar jij weet ook dat 'Vlaams' niet bestaat. Wel bestaan er vele Vlaamse dialekten. De opgave is dus een taal te scheppen die om het even waar in Vlaanderen bijgekleurd kan worden. Het geheel moet ook dat moeiteloze van echte volkstaal ademen. Arnold Willems, die eertijds in *Groenten* speelde, zei mij een paar jaar geleden nog: 'Als ik die tekst één keer herlees, dan kan ik dat stuk onmiddellijk weer spelen.' Dat is dus de bedoeling. Dat een akteur die taal zo kan absorberen dat het na een paar repetities lijkt alsof hij ze terplaatse staat uit te vinden. De paradoks is nu dat ik, om dat moeiteloze te verkrijgen enorm veel papier nodig heb. Voor een tekst van pakweg 90 bladzijden bevuil ik zo'n negenhonderd vellen. Het wordt allemaal heel nauwkeurig tegen elkaar afgewogen. Een monoloog waar men

vroeger de ruimte zou voor nemen, wil ik in tien regels over het voetlicht krijgen. Dat is het boeiendste aspekt van de hele onderneming. Schrijven, schrappen, monteren, prutsen tot het plots lijkt alsof die tekst er eigenlijk altijd al geweest is.

- Groenten uit Balen *was vormelijk al onmiddellijk achterhaald, zei je daarnet. Nu was de inhoud ook zeer erg aan de actualiteit gebonden en toch blijkt het na tien jaar nog steeds aan te slaan, wordt het nog steeds gespeeld. Heb je daar een verklaring voor?*

- Jarenlang niet. Vandaag denk ik dat de inhoud toch belangrijker moet zijn dan de vorm. Want van vorm was *Groenten* ouderwets, maar inhoudelijk was het nieuw. Op die manier was in Vlaanderen nooit een arbeidersgezin op een podium gezet. De 'anekdote' van die staking moet ik op een of andere manier overstegen hebben. Er zijn sinds 'Balen' nog onnoemelijk veel stakingen geweest, maar die ene, die uit 1971 bij Vieille Montagne, is tien jaar lang in het kollektieve bewustzijn aanwezig gebleven. Ik geloof dat het een behoorlijk stuk is, en een behoorlijk stuk gaat een tijdje mee. Ik beweer natuurlijk niet dat het ten eeuwigen dage overeind zal blijven, dat doet overigens geen enkel stuk. Ik heb er wel mee geleerd dat je in een tekst de aktualiteit niet moet schuwen omdat het aktualiteit is. Je moet er alleen iets mee doen. Meer dan een joernalist er mee doet. Je moet dus in de aktualiteit kunnen staan en er tegelijkertijd afstand van kunnen nemen. *Groenten uit Balen* heb ik heel bewust NIET tot een hoera-stuk voor en over de arbeider gemaakt. Daar steekt ook flink wat kritiek in op de arbeider. Er komen ook geen slogans in voor. Kortom, je krijgt toch wel een genuanceerd beeld voorgeschoteld. Ook dat moet ertoe bijgedragen hebben, dat het nog altijd wordt gespeeld, terwijl heel wat geëngageerd werk waarin zwartwit-schema's gehanteerd werden, al lang is vergeten.

Een paar jaar geleden werd nog eens overtuigend aangetoond dat je niet per se naar nieuwe vormen moet zoeken om een inhoud over te brengen. Dat was met de TV-reeks 'Holocaust'. Nu hadden we allemaal al honderden documentaires gezien over het Derde Rijk en de koncentratiekampen. Maar op een keer maakt iemand een heel commerciële soap opera en de poppen gaan aan het dansen. De Nederlandse TV toonde telenummers die je kon draaien voor het geval je achteraf in psychische nood zou geraken. In Duitsland richtte de reeks waarachtige ravages aan. Mensen pleegden zelfmoord. Mensen die al die jaren hun mond hadden gehouden, gingen nu opeens over tot een publieke biecht. Kinderen interpelleerden hun ouders en

grootouders. Men moet natuurlijk niet blijven stilstaan. Maar men moet ook niet zover doorstoten dat je de achterban voor wie het allemaal bedoeld is uit het oog verliest, geloof ik.

- *Nu was* Groenten uit Balen *ook wel een commercieel succes. Je had dat succes kunnen uitbuiten en nog gelijkaardige stukken schrijven, maar dat heb je met opzet niet gedaan. Waarom heb je dan tien jaar later daar toch een vervolg op geschreven?*

- Omdat het klimaat van vandaag zo radikaal anders is dan tien jaar geleden. Je hoeft maar een café binnen te stappen en je merkt het al. Lange gezichten of agressie. Eind zestig, begin zeventig was er de euforie. Het zou allemaal nog veel beter gaan worden. Men had weer perspektieven. Dat is nu allemaal teruggedraaid, heel langzaam, onmerkbaar bijna. Maar op een dag realiseer je je: verdomd, ze hèbben het teruggedraaid. Dat nieuwe klimaat wou ik in een stuk vangen. Het toeval wilde dat ik in die periode iemand van bij Vieille Montagne sprak en terloops vernam dat vandaag nog slechts 830 arbeiders bij dat bedrijf werkzaam zijn. En dat terwijl tien jaar geleden werd gestaakt door 1.582 mensen. Wat was er gebeurd? Had men de stakers dan toch geruisloos afgevoerd? Neen, helemaal niet. Men had, zoals overal elders, de gepensioneerden niet meer vervangen. En daaruit is grote angst ontstaan. De solidariteit van weleer heeft baan geruimd voor angst. Al wat werd veroverd wordt nu weer ingeleverd. Iedereen maakt zich klein en onzichtbaar in de hoop dat men aan hem voorbij zal gaan als er weer ontslagen moeten vallen. Welnu, dat radikale verschil is weer zo'n punt in de geschiedenis dat ik vast wil leggen. 1971 versus 1981. En om het verschil duidelijk te maken heb ik dezelfde familie als uit *Groenten uit Balen* genomen. Wie vandaag beide stukken achter elkaar ziet, ziet meteen op welke punten beide periodes van elkaar verschillen.

- *Een moeilijkheid lijkt mij dat je enerzijds als geëngageerd auteur probeert zo vlot en zo gemakkelijk mogelijk te schrijven, zodat iedereen jouw boeken kan lezen, maar anderzijds wil je toch ook geen traditionele roman schrijven en streef je integendeel naar grenzenverlegging, naar vormvernieuwing. Hoe kun je nu die twee standpunten verzoenen?*

- Het boek bereikt een ander publiek dan het theater. In het theater gebeurt de overdracht binnen een tijdspanne van anderhalf uur à twee uur. Een lezer bepaalt zijn eigen tempo. Theater is een groepsgebeuren. Een literaire tekst konsumeer je in de afzondering.

Dat zijn allemaal redenen om voor het theater anders te werken dan

voor het proza. Het ene heeft met ‘voelen’ te maken, het andere met ‘denken en voelen’. In een groep wordt niet gedacht. Daar dient het overreden via emotionele weg te gaan of het gaat niet.

Wie een boek schrijft is alleen verantwoordelijk voor de hele tekst. Van a tot z is het ZIJN tekst. In het theater is die verantwoordelijkheid gespreid. Jouw tekst is daar maar een onderdeel van het eindprodukt. Er komt een klein legertje mensen aan te pas om hem te vertolken. Maar dat scheept mij op met een bijkomende verantwoordelijkheid. Dat legertje mensen verbindt zijn broodwinning aan jouw inbreng. Een grensverleggend stuk haalt hier 10 voorstellingen en dan is het afgelopen. Dat kun je zo'n gezelschap niet aandoen, vind ik. De instellingen die zich zulke eksperimenten wèl zouden kunnen veroorloven, die dus daadwerkelijk zouden kunnen bouwen aan een nieuwe, eigen dramaturgie, spelen liever Engelse thrillers of Franse komedietjes. Dat is de realiteit waar je als toneelauteur ook rekening mee hebt te houden in dit land. Je moet er ook rekening mee houden dat niet ieder theaterbezoeker een lezer is, of elk lezer een theaterbezoeker. Het zijn twee aparte circuits die elkaar zelden overlappen.

- *Maar naar het theater komt toch ook een select publiek?*

- Naar de officiële theaters, misschien. Maar daar heb ik weinig of niets mee te maken. Ik werk gewoonlijk met reizende gezelschappen. Dat zijn mensen die het publiek gaan opzoeken in hun eigen dorpen. In Brussel, Antwerpen of Gent heb je misschien een select publiek, maar in Geel, Herentals of Mol heb je een héél gevarieerd publiek. Vaak mensen die, hoewel ze komen kijken, er niet aan zouden denken zichzelf als theaterbezoeker te beschouwen. Dàt is het publiek dat mij in de eerste plaats interesseert. Niet de gewoonte-bezoeker.

- *Laten we nu naar je romans overgaan. Je vermijdt onder de titel van je boeken de bepaling ‘roman’ te plaatsen, maar je noemt ze dan eerder ‘een feuilleton’, ‘een multiepel’ of ‘een doorkijkroman’. Je blijft dus blijkbaar de roman beschouwen als een streng omlijnd genre, dat niet kan opengegooid worden zonder zijn benaming te verliezen*.

- Niet ik. De lézer. Die ondertitels moet je bijgevolg zien als een waarschuwing aan de lezer. Je hebt hier wel een boek in handen dat er op het eerste gezicht uitziet als het soort romans dat je gewoon bent, maar pas op, met dit boek is iets aan de hand. Ikzelf beschouw ze natuurlijk wel degelijk als romans, hoe autobiografisch ze soms ook mogen zijn: het blijven romans.

- *In nagenoeg al je boeken komt er een personage voor dat Walter van den Broeck heet. Op de omslag van* De troonopvolger *staat trouwens ook achter je naam, geboorteplaats en -datum dat verdere inlichtingen in het boek zelf te vinden zijn. Dit wekt de indruk dat je geschriften autobiografisch zijn en dus objectief de realiteit weergeven. In hoeverre is dit nu geen mythevorming?*

- Al vrij vroeg waarschuw ik de lezer op een of andere manier wanneer het om reële dingen gaat en wanneer het om fiktie gaat. De historische gegevens in mijn twee laatste boeken zijn eksakt. De fouten die er mijns ondanks ingeslopen zijn, terzijde gelaten natuurlijk. Mijn prozawerk is ook een tocht die uitgerekend weg leidt van de mythe richting openhartigheid. Maar aan mythevorming ontkom je nooit. In *Jef Geys* zit een kind voor een klein blokjespiramide (lees: mythe). Het breekt die piramide af, gooit de blokjes over zijn schouder, kijkt om en ziet dat ze daar opnieuw op een piramide-achtig hoopje liggen. Waarmee maar wil gezegd zijn: ook al doe je alle moeite om aan mythevorming te ontkomen, achter je rug ontstaat wel een nieuwe. Maar wat is die mythe? De resultante van verhalen die om elk kunstenaar, schrijver, wielrenner enz... hangt.

In mijn vroege prozaboeken treden reële personen op in een fiktief kader. *(De troonopvolger, Lang week-end)*. In *Jef Geys* heb je een vermenging van realiteit en fiktie. Vanaf *Lester Saigon* worden realiteit en fiktie duidelijk van elkaar gescheiden. In *Aantekeningen van een stambewaarder* houd ik mij heel strikt aan die scheiding. Daar waar ik mijn verbeelding de vrije loop laat, wordt de lezer telkens gewaarschuwd, 'het kan zo zijn gebeurd, maar het kan ook anders zijn gebeurd'. In *Brief aan Boudewijn* laat ik weer fiktieve elementen toe, maar ook daar worden zij aangekondigd. Het vreemde is nu dat ook de historische elementen een fiktief karakter krijgen. Daar heb je het weer: aan mythevorming ontkom je niet. Ik heb mij al heel vroeg afgevraagd waarom bijvoorbeeld een fiktieve figuur als Don Quichote mij realistischer voorkomt dan sommige èchte mensen om mij heen.

- *Je romans bevatten telkens een aanval op de geprivilegieerde positie van de alleswetende auteur, die boven zijn personages zweeft*.

- Altijd is veel gezegd, maar inderdaad vaak. Het zal wel met deze tijd hebben te maken. Ik kan mij voorstellen dat er in de 19e eeuw mensen waren die de indruk hadden dat zij alles nog konden overzien. Het is dan ook normaal dat romanciers uit die tijd vanuit een soort God-de-Vader-perspektief gingen schrijven, en deden alsof zij alles afwisten van hun personages. Maar wie durft vandaag nog met de

hand op het hart te beweren dat hij alles nog makkelijk kan overzien? Ik in elk geval niet. Vandaar waarschijnlijk dat vanaf *Lang weekend* dat perspektief wordt doorbroken. Daar wordt een loopje genomen met die opstelling. Op een bepaald ogenblik roept het romanpersonage Walter van den Broeck zijn hoofdpersonage, Hector, tot de orde. Hij beweert dat hij alles van hem afweet, maar hij kan toch niet verhinderen, dat Hector een fossiel uit zijn werkkamer ontvreemdt. In *Jef Geys* doe ik een poging om die alweter te ontbinden. Ik splits hem op in negen hoofdstukken. Negen meningen over een personage. Maar omdat het ten slotte toch weer negen facetten van mezelf waren, heb ik vanaf *Lester Saigon* teksten van andere 'auteurs' in mijn boeken geïntegreerd. In dat boek staan authentieke brieven van mijn vrouw en van mijn broer. In de *Stambewaarder* staat een massa 'vreemde' teksten. In *Boudewijn* is het aandeel wat minder. Als je ten minste de geschreven plattegrond van de cité buiten beschouwing laat. Ik voer mezelf wel op als personage, maar als auteur ga ik uit het midden staan.

- *Het aandeel van de non-fiction is dus in je boeken geleidelijk toegenomen. Ben je nu misschien aan het evolueren in de richting van de documentaire?*

- Nee, daar wil ik niet terechtkomen. Omdat ik waarschijnlijk ook niet geloof in het streven naar objektiviteit, zoals makers van documentaires pretenderen te doen. Ik ga ervan uit dat objektiviteit niet binnen het bereik van de mens valt. Je praat of schrijft altijd vanuit een bepaalde positie. Die positie kleurt alles.

- *Nu heb je in* Aantekeningen van een stambewaarder *veel authentieke documenten gebruikt. Je hebt daar drie jaar opzoekingswerk voor gedaan. En je gebruikt daarin een preek, het verslag van je grootvader over de overtocht naar Amerika, een Kerstbrief van kardinaal Mercier, de brieven die je vader kreeg van zijn moeder en zuster, die op de Filippijnen waren achtergebleven. Neem je al die documenten nu letterlijk over of ga je die bewerken?*

- Ik neem ze letterlijk over. In de preek heb ik alleen een verkorting aangebracht, met veel schroom overigens, omdat het een uitstekend opstel was. Maar hij was te lang en ik vreesde dat hij al te veel van de lezer zou vergen, temeer daar hij in 18e-eeuws Nederlands was gesteld. Al de rest is authentiek. De brieven van mijn grootmoeder zijn vertalingen die iemand anders voor me heeft gemaakt. Ze waren oorspronkelijk in het Spaans gesteld. De opgave die ik mij stel is al

dat documentaire materiaal zodanig te schikken dat het toch een fiktief karakter krijgt. Maar als mijn grootvader niet op de Filippijnen terecht was gekomen, dan zou de ‘stambewaarder’ er heel anders hebben uitgezien. Ik zou zo'n tocht dan niet hebben verzonnen opdat het dan wat exotischer zou lijken.

- *In het tijdschrift Heibel heb je een hele reeks foto's gepubliceerd die verwijzen naar de roman* Brief aan Boudewijn. *Die foto's kan men beschouwen als een echte documentaire. Zij lijken mij dan ook in tegenspraak met je literaire opvattingen*.

- Jamaar die reeks in Heibel was alleen als documentaire bedoeld. Ik wou iets van mijn materiaal laten zien. Belangrijk is dat ze NIET in het boek zelf staan.

- *Nee, maar je hebt ze wel gepubliceerd. Het is dus wel een publikatie van jou*.

- Dat wel, maar ze behoort niet tot mijn ‘literaire’ werk.

- *Heb je nu die foto's beschreven tijdens die inventarisatie van de Koperstraat of heb je uit het geheugen geschreven?*

- Die foto's gebruik ik uitsluitend als geheugensteuntjes. Zoals ik ook het geheugen van mijn ouders, dat van mijn zuster, dat van mijn broers, dat van mijn jeugdvrienden en -kennissen gebruik. Mijn zusters geheugen is een prima aanvulling op het mijne, omdat zij slechts drie jaar ouder is. Urenlang heb ik haar ondervraagd. ‘Weet jij nog wat er op die kast stond, naast die foto van opa?’ ‘Wat zat er allemaal in vaders la? De schrijfblokken, de inktpot, de brilledoos, de face-à-main heb ik al.’ Kijk, als jij kijkt naar zo'n foto in Heibel, dan zie je daar een hoop mensen uit de jaren vijftig. Veel meer zullen ze je niet zeggen. Net zomin als jouw jeugdfoto's mij veel zouden zeggen. Maar mijn eigen foto's zijn voor mij veel meer. Achter al die mensen liggen massa's verhalen verborgen. Wandelingen maken door je geboortedorp is ook uitstekend. Wat er dan weer allemaal te voorschijn komt! Dat krijg je vanachter je schrijftafel niet naar boven gespit. Ik gebruik ze alleen maar om mij vanalles te herinneren. Het is natuurlijk veel eenvoudiger een foto van bijvoorbeeld de kerk af te drukken, maar mij is het om de *geschreven* foto's te doen. En ik kan je verzekeren dat het een ellendig karwei is. Beschrijvingen zijn out, dat zijn wij niet meer gewoon, dat moet je dus al doende opnieuw leren. Maar daar is het een schrijver ten slotte toch om te doen, om het verwoorden. De dingen zichtbaar te maken met alleen maar woorden. Ik

stelde Jeroen Brouwers voor een bezoekje te brengen aan de cité, maar daar wou hij niet van weten. De cité die hij via mijn boek inmiddels in zijn hoofd had, daar zou de èchte niet tegenop kunnen, zei hij. Dat vind ik een kompliment, hoor.

- *Het is mij opgevallen dat* Brief aan Boudewijn *erg filmisch is geschreven. Eerst heb je een algemeen beeld van Olen. Dan zoemt de camera dichterbij en komt de cité in beeld, dan nog dichterbij met de Koperstraat, die huis na huis wordt afgetast en ten slotte krijg je de close-up van het huis nr. 45 en daarin de kamer van Walter. Dit is een werkwijze, die ook werd toegepast door Louis Paul Boon in 'Vergeten straat'. Heb je die filmtechniek bewust toegepast?*

- Ja, inderdaad. Het is een zoembeweging van het algemene naar het particuliere. Dezelfde beweging die loopt van de epiek naar de psychologische roman. Iemand als Joyce vliegt door de close-up heen naar het ruwe hersenmateriaal, dat is dus nog een stap verder. Het is je misschien opgevallen dat zowel de 'stambewaarder' als 'Boudewijn' in het nr. 45 van de Koperstraat eindigen.

In een volgend boek moet dat huis zowat als brievenbus fungeren. In nog een ander boek dat ik bij leven en welzijn zou willen schrijven zou de zoembeweging naar dat huis moeten doorstoten naar wat achter het voorhoofd van de schrijver ligt. M.a.w. ik ben bezig dat punt (= het nr. 45) vanuit verschillende hoeken te beschieten.

- *Je hebt je altijd afgezet tegen het gezag, zoals het gezag van de vader, het gezag op school enz. Nu komt het me toch wel vreemd voor dat je een* Brief aan Boudewijn *richt, want de koning is toch het zinnebeeld van het hoogste gezag*.

- Ja, maar in mijn optiek al niet meer. In *Aantekeningen van een stambewaarder* kondig ik aan dat er herrie komt als die fameuze 'floskaartenladder' niet plat wordt gelegd. En wat doe ik in *Brief aan Boudewijn?* Ik leg de ladder daadwerkelijk plat. Ik ga in dat boek op dezelfde hoogte staan als de koning, niet eronder. Ik schrijf de vorst met een kleine 'u' aan en ik ga op nogal vertrouwelijke voet met hem om. Iemand met een gevoel voor hiërarchie als Baron Marnix Gijsen heeft dat heel goed herkend, te oordelen naar zijn verontwaardigde reaktie op dat boek in K en C.! Het hele boek door ontdoe ik het gezag van zijn 'Wij' met hoofdletter en herleid het tot het bange *ik* van de mens achter de gezagsdrager.

- *Met* De troonopvolger *schreef je nog een symbolische roman, alhoewel*

daar ook autobiografische elementen in verweven zijn. Maar het is nog geen realistisch werk zoals later. In dat boek gebruik je ook van die homerische benamingen voor de vader-figuur, zoals 'Hij-die-regeerde' of 'Hij-die-in-de-toren-zit' of 'Hij-die-onkwetsbaar-is'. Heb je dit met opzet gedaan omdat ook de Griekse Oedipusmythe in dat boek verwerkt zit?

- Het heeft te maken met de angst om de vader bij zijn echte naam te noemen. Pas aan het eind, na de vadermoord, neem ik de woorden 'vader' en 'hij' zonder epiteton ornans in de pen. Pas dan kan het.

- *Het schrijven van romans had voor jou dan toch een therapeutische funktie zeker in het begin*.

- Dat zal het altijd wel in enige mate hebben. Maar niet op zo'n manier dat je na het beëindigen van één boek helemaal klaar bent met de problemen die erin behandeld worden. Was dat maar waar! Er zit een evolutie in mijn verhouding tot de vaderfiguur. Ik breid ze aldoor uit, merk ik. Richting schooldirekteurs, ministers, nu zelfs de koning. Misschien vergrijp ik me wel eens aan god zelf, wie weet. In hoeverre dat nu therapeutisch is...?

- *In je volgende boeken probeer je dus een afspiegeling van de werkelijkheid te brengen. Maar reeds in* Lang weekend *blijkt dat je je rekenschap geeft van de onmogelijkheid van die opdracht. In het laatste hoofdstuk schrijf je immers dat het boek hoe dan ook een roman is omdat de geschreven situatie afwijkt van de werkelijkheid. Hoe zie je nu die relatie van de echte werkelijkheid tot de geschreven werkelijkheid?*

- Heel eenvoudig: het ene is een beeld van het andere. Het heeft dus een aantal dimensies minder dan het andere. Je kan het dus nooit in de plaats stellen van de werkelijkheid. Moest je de realiteit kunnen herscheppen zoals dat dan heet, dan zou je dus die realiteit kunnen vervangen door dat geschrift. Maar dat is natuurlijk onzin. Ik probeer wel een stapje verder te gaan dan het loutere weergeven. Ik streef er ook naar dat mijn beelden de werkelijkheid in enige mate veranderen. Sinds ik mijn geboortedorp heb beschreven, is het veranderd. Niet alleen zoals al de rest, maar door het geschrift zelf. Er strijken nu geregeld camera-ploegen neer of hele bussen uit Nederlandse lees-klubs die dat fameuze wijkje, of wat er nog van rest, op de gevoelige plaat vast willen leggen. Het zou mij niet verwonderen als in mijn dorp enige opleving van de horeca-sector waar te nemen valt door al die vreemde bezoeken. De cité is een vedette aan het worden als het zo nog even doorgaat. Het toenmalige Groot Arbeiderskomitee heeft

tien jaar geleden zo'n 40 voorstellingen van *Groenten uit Balen* georganiseerd, met de opbrengst waarvan het een stukje van zijn sociale aktie kon betalen.

- *Maar eigenlijk blijft de roman een vervalsing van de werkelijkheid. Want de realiteit is zo complex dat het medium roman veel te eenvoudig is zodat je altijd maar een selectie van een paar willekeurige elementen uit die werkelijkheid kunt weergeven en de rest niet*.

- Het is een interpretatie van de werkelijkheid. Maar je moet de suggestieve kracht van een goede roman toch niet onderschatten. Ik heb daar meer vertrouwen in dan in zg. wetenschappelijke benaderingen. Een wetenschap houdt zich met één deelaspekt van de werkelijkheid bezig, kortom met niets eigenlijk. Wat zegt de geneeskunde over de mens? Niets. Zij zegt iets over zieke organen. Uit een goede roman leer je oneindig meer over de mens.

- *Hoe zou je dan de functie van de romanschrijver zien? Is hij dan iemand die de historicus aanvult, die bijv. de geschiedenis beschrijft van de mensen, die niet in de officiële geschiedenis voorkomen?*

- Dat kan een functie zijn. Ten slotte is ALLES bruikbaar om de geschiedschrijving aan te vullen. De geschiedschrijving zelf is ook een vorm van literatuur. Goede geschiedschrijvers zijn in feite ook goede romanciers. De geschiedschrijving is ook niet objektief. Anders zou niet elke generatie opnieuw de hele geschiedenis van bij het begin herschrijven.

- *In de roman* In beslag genomen *heb je het moeilijke genre van de satire geprobeerd. Nu is het gebruik van humor, die bij jou vaak voorkomt door de critici niet in dank afgenomen. Humor wordt nog vaak als iets minderwaardigs beschouwd. Maar* In beslag genomen *is ook een geëngageerd boek omdat het heel wat mistoestanden uit die jaren hekelt. Had dit boek niet meer invloed uitgeoefend indien je de situatie gewoon realistisch had weergegeven? Die situatie was immers op zichzelf al satirisch als je bedenkt dat een boek met de Staatsprijs werd bekroond en een week later in beslag werd genomen?*

- Misschien wel. De situatie was, zoals je zegt, zo krankzinnig dat dat boek in feite in één lachstuip is geschreven. Het is te snel tot stand gekomen. Overhaasting, dat heb ik sindsdien wel geleerd, is nooit goed. Ik had daar langer aan moeten werken, een en ander rustiger moeten overdenken. Ik heb het gewoon verkeerd aangepakt. Het is veeleer een gebaar dan een boek geworden.

- *Aan het eind van* De dag dat Lester Saigon kwam *breng je nog een interview, waarin je uiteenzet waarom je een reëel gegeven uit je leven in fictie hebt verwerkt, terwijl je toch tegen het gebruik van fictie bent. Maakt dit interview nog deel uit van de roman of is het een aanhangsel?*

- Het maakt wel degelijk deel uit van het boek. Vooraan in het boek heb je twee brieven van en aan Walter van den Broeck. Van de auteur aan zijn personage en van zijn personage aan zijn auteur, zeg maar. Daarin praten de auteur-binnen-het-boek en de auteur-buiten-het-boek met elkaar. Waarmee ik waarschijnlijk wil signaleren dat alles fictie wordt van het ogenblik dat je het opschrijft. Ik denk dat ieder mens voor een ander niet meer dan een fictie is. Een ander komt op je over als een koherent systeem, terwijl je jezelf als iets heel inkoherents ervaart. Kijk in de spiegel. Wie je daar tegemoet kijkt, lijkt samenhang te vertonen. Keer je ogen naar binnen en je ziet alleen maar chaos waarop nu en dan iets samenhangends wordt buit gemaakt.

- *Maar anderzijds stel je de schrijver toch voor als iemand, die objectief de werkelijkheid registreert. Je spreekt heel vaak over een camera. Ook in* De dag dat Lester Saigon kwam *schrijf je: 'ik ben een camera, ik ben een camera, huiverde Jules.'*

- Huiverde JULES, een personage dus! Niet de schrijver is hier de camera. Het gebeurt op een moment dat de gebeurtenissen het personage over het hoofd dreigen te groeien. Hij probeert zijn bewustzijn te versmallen tot een registratiemachine, een camera dus. Maar een camera is natuurlijk ook weer niet objectief. Een camera wordt gehanteerd door een subject, en levert bijgevolg subjectieve producten af.

- *De grens tussen fictie en werkelijkheid is in je werk erg subtiel. Dat heb je ook in je toneel aangetoond. In* Het wemelbed *speelt het stuk niet in de werkelijkheid, op de planken, maar in het brein van de schrijver, die op de scène zit te typen. Je zou kunnen zeggen dat een tekst werkelijkheid is zolang het schrijven of het lezen duurt*.

- Dat is juist. De dingen zijn waar zolang je ze leest of schrijft. Eenmaal de pen neergelegd of het boek gesloten stap je in een andere werkelijkheid. Maar van die werkelijkheid weet ik ook dat zij geen konstante is. Ik kan niet zo goed overweg met DE realiteit. Ik vraag me altijd af: wat bedoelt men daar in godsnaam mee? Goed, er is een soort fysische realiteit. Het regent, het sneeuwt of de zon schijnt. Maar hoe komt het dat ik de ene dag graag heb dat de zon schijnt en de andere weer niet? Hoe komt het dat ik de ene dag de regen verfoei

en de andere dag graag door de regen loop?

Men heeft een poos gedacht gelukkige mensen te kunnen maken door ze in een welvaartsbad te dompelen. Dat blijkt niet te kloppen. Het materiële is niet voldoende, blijkbaar. De ene mens zit graag in een klein kamertje met een spinnende kat op de knieën, de ander voelt zich maar gelukkig als hij in open lucht kan ploeteren.

Is de realiteit ook een fictie? Soms heb ik de indruk. Maar dan is de fictie ook weer heel reëel.

Ik heb ook zo'n rare verhouding met dode mensen. Voor mij zijn mensen niet dood omdat zij gestorven zijn. Fysiek mogen ze dan onder een zware steen begraven zijn, ik heb er weinig moeite mee om ze op te roepen. Dat vind ik zo prachtig aan oude boeken, aan boeken in het algemeen zeg maar, dat ik door te lezen doden of ver van mij verwijderden in mijn eigen kamertje kan laten spreken. Soms sta ik aan een tapkast te ouwehoeren en denk ik: God, zat ik nu maar Vestdijk te lezen.

Willem van Toorn

Geboren op 4 november 1935 in Amsterdam. Gaf in 1971 zijn baan als onderwijzer op. Leeft sedertdien als beroepsschrijver op zijn hoeve bij Hoofddorp.

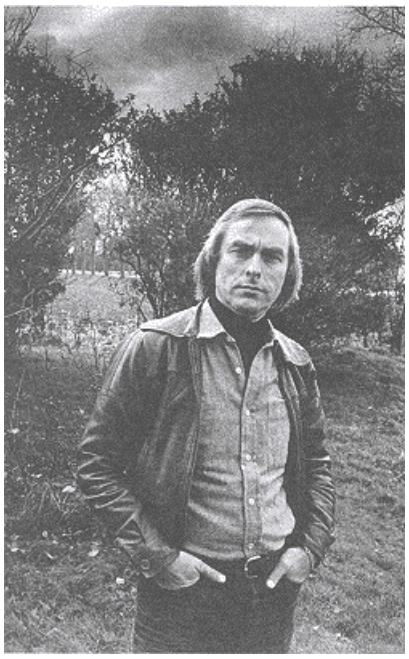
Publikaties: De explosie (novelle, 1959), Terug in het dorp (gedichten, 1960), De feesten zijn voorbij (novelle, 1960), Kijkdoos (gedichten, 1962), De toeschouwers (roman, 1963), De neger (verhalen, 1966), Landschap voor een dode meneer (gedichten, 1968), Twee dagreizen (roman, 1969), Simulatiespel (gedichten, 1973), Bataafsche Arcadia (verhalen, 1974), Herhaalde wandeling (gedichten 1960-1975, 1977), De lotgevallen van Sebastiaan Terts (roman, 1978), Een kraai bij Siena (gedichten, 1979), Een opstand (Een keuze uit zijn verhalen, 1980), Pestvogels (verhalen, 1980), Het landleven (gedichten, 1981).

Bloemlezingen: Nieuw Nederlands Haneboek (verhalen, tekeningen, gedichten en prenten, 1977), Moet je lezen (verhalen, 1978), Het kind dat wij waren (Nederlandse schrijvers en schrijfsters over hun jeugd, 1980).

Belangrijkste vertalingen: Aldous Huxley: Crome Yellow (Gasten op Crome), Christopher Isherwood: Mr. Norris changes Trains (Meneer Norris neemt de trein), Goodbye to Berlin (Afscheid van Berlijn), John Updike: The Music School (De muziekschool), Picked-up Pieces en Assorted Prose (Bij wijze van zelfportret), Marry Me (Trouw met mij) en Too far to go (Een huwelijk in afleveringen); E.L. Doctorow: Loon Lake (Duikermeer).

Hij had ook de eindredactie van Querido's letterkundige reisgids voor Nederland (1982).

Dit gesprek verscheen in september 1982.



- Willem, je bent een auteur, die heel veel zorg besteedt aan de vorm, terwijl je stijl zakelijk en direct is, zonder opsmuk. Je hebt blijkbaar een afkeer van mooischrijverij. Je werk kan dan ook gesitueerd worden in de lijn van Willem Elsschot en Nescio. De criticus Aad Nuis heeft je werk eens bestempeld als 'ironisch realisme'. Kun je het daar mee eens zijn?

- Ik ben het daar toch niet helemaal mee eens. Voor zover realisme suggereert dat het een afbeelding van de werkelijkheid zou zijn, ben ik het daar niet mee eens. Daar zijn die verhalen toch te gemaakt voor. Realisme suggereert iets als plaatjes maken van de werkelijkheid en dat is toch niet wat ik, denk ik, in die verhalen doe. Het zijn toch nadrukkelijk verhalen, die uit een bedoeling ontstaan en waar dan elementen van de werkelijkheid de illustratie in worden.

- Maar je hebt in dit opzicht wel een verschillende werkwijze in je proza en in je poëzie. Je bent als prozaschrijver een typische verteller en daar suggereer je dan toch wel dat het allemaal echt gebeurd zou zijn, terwijl je in je poëzie er veel meer de nadruk op legt dat het werken met taal is. Je wijst er daar veel nadrukkerlijker op dat het maakwerk is.

- In het proza staat een bedoeling met het verhaal zo voorop, dat ik niet die bedoeling versluierd wil hebben in een experimenteren met de taal. Tenminste op het ogenblik wil ik dat niet. Ik wil dat die verhalen een suggestie van gewoonheid geven. Ik wil dat de lezer daar een beetje inloopt, dat hij het makkelijk en helder leest en dat het dan misschien als een soort vraag toch blijft hangen.

Maar het is zeker waar dat mijn gedichten sterker die kant van een taalonderzoek ook hebben.

- De ironie is bijna altijd aanwezig. Helpt de ironie je ook om een afstand te bewaren van je thematiek en om de gevoeligheid af te remmen? Je wil blijkbaar zelf niet te direct betrokken raken bij het onderwerp omdat je vaak vertrekt van eigen ervaringen.

- Dat is wel zo. Verhalen hebben voor mij heel sterk de functie, en dat geldt voor groter proza nog meer, dat het een ordening is van een grote periode, dat het voor mezelf een verheldering moet opleveren van ervaringen en van gedachten over ervaringen. En een heldere vorm, met een zekere afstand, heb ik daar voor nodig.

- Ligt er dan een grote afstand tussen die persoonlijke ervaringen en het moment dat je gaat schrijven daarover?

- Meestal wel. Ik zal niet gauw heel direct na een ervaring daar proza

over schrijven. Poëzie is veel directer een verwerking van waarnemingen of ervaringen. Het proza gaat bij mij altijd over een veel langere periode, iets dat heel sterk achteraf op een plaats wordt gebracht.

- *Heb je dan een voorraad van ervaringen om over te schrijven?*

- Ik denk het wel. Het is in ieder geval steeds nog zo dat er een hele stapel dingen ligt, waar ik uit kan putten. Ik ben nu bijv. een verhaal aan het maken over iets dat in 1968 gebeurd is en dat toch als een beeld al die tijd in mijn hoofd is blijven hangen, dat ik daar eens over zou schrijven. Ik was met een vriend in Tjechoslovakije, net na de inval van de Russen, en toen hebben we met een wat oudere vrouw een tocht door Tsjechoslovakije gemaakt. Die vrouw had van die toeristenbonnen, waar je dan in de toezichtswinkel in Praag westelijke dingen mee kunt kopen. Ze had er een hele stapel, waar ze dan één paar nylons voor kon kopen. En wij voelden ons een soort westelijke kapitalisten, die daar dan met die vrouw dat hele land doorreden in die rare situatie om dat paar nylons te kopen. Dat is dan een aanleiding, waarvan ik al jaren vermoed dat het een verhaal oplevert, al weet ik nog niet precies hoe dat verhaal eruit gaat zien. Dat is dan voor mij de ontdekking van het verhaal: waarom dat nou zo aangrijpend was.

- *Is het dan zo dat, wanneer je aan het schrijven bent, je geleidelijk ontdekt wat je wil vertellen? Je hebt dus niet vooraf het hele verhaal in je hoofd?*

- Nee, wat ik weet, is een soort woede over zo een situatie of het vermoeden dat daar een filosofie, een stellingname achter zit, die van belang is voor mezelf en misschien voor lezers. Maar ik ontdek pas waar het echt over gaat als ik het aan het maken ben. Het is niet iets wat ingevuld wordt, wat ik van tevoren al weet. Zo heb ik met het verhaal *Pestvogels* pas achteraf ontdekt dat het ging over eerste ervaringen met dood en sexualiteit. Toen ik dat ging schrijven had ik dat toch niet echt in mijn hoofd, wel heel veel beelden, die dan in dat verhaal op orde zijn gebracht.

- *Maar je hebt over die reis in Tsjechoslovakije al een verhaal geschreven, 'Schöne grosse Menschen, immer singen'. Dat was dus slechts een fragment van je ervaringen. Is het dan zo dat je verhalen telkens maar een schijfje uit de realiteit bevatten?*

- Dat zou wel zo kunnen zijn. Het is ook zo dat, op één enkel verhaal na, het toch ook allemaal in een groter kader past. Er is wel eens

gezegd: waarom maak je nou niet één grote roman in plaats van al die stukjes, maar kennelijk werkt het toch bij mij zo.

- *In* Pestvogels *breng je inderdaad vier verhalen, die allemaal handelen over één personage, maar telkens tien jaar later gezien. Je had die vier verhalen aan elkaar kunnen lijmen en er een roman van maken*.

- Ja, maar je zegt heel terecht aan elkaar lijmen. Waar het mij om ging, was een soort helderheid in een aantal heel essentiële ervaringen. En je zou dan kunnen zeggen: nou, dan vul ik dat op en dan maak ik daar een roman van, terwijl het mij nu juist om de essentie ging van die vier perioden. En eigenlijk zou je kunnen zeggen dat die bundel *Pestvogels* een roman is, die uit vier verhalen bestaat, maar waar dan alle vulling uit weggelaten is. Want de essentie van de vier tijdvakken, de jaren veertig, vijftig, zestig en zeventig, daar ging het ten slotte om in die verhalen. Maar dat is een ontdekking achteraf geweest. Ik had twee van die verhalen al geschreven en had aantekeningen liggen voor twee andere, toen ik ontdekte dat het steeds over sprongen van tien jaar ging.

- *Je streeft in je verhalenbundels altijd naar een eenheid. Er moet een verband zijn tussen die verhalen. Op welk ogenblik ontstaat nu dat verband?*

- Ik denk dat het zo is dat er één of twee verhalen liggen. Dat is ook met 'Bataafsche Arcadia' zo gegaan. En dat ik dan één groter verhaal maak, dat die verhalen met elkaar in verband brengt. In *Bataafsche Arcadia* is ook dat titelverhaal het grootste verhaal. Dat is het laatste ontstaan. De andere verhalen waren er al. En op die manier ontstaat er dan een verband tussen die vier verhalen in zo'n bundel.

- *Je hebt daarnet gezegd dat je verhalen vaak om een soort van woede draaien. Betekent dit dat je een geëngageerd auteur bent en dat je geschriften eigenlijk een protest zijn tegen de sociale keurslijven, wat dan echter niet zo uitdrukkelijk wordt verwoord?*

- Als dat er met zoveel woorden in zou staan, dan zou ik dat ook van tevoren wel in een pamflet kunnen vertellen. Het is wel zo, inderdaad, dat die verhalen bijna altijd draaien om een soort woede over wat er met mensen gebeurt, wat ze met zich laten doen. En of je dat nu geëngageerd zou moeten noemen, dat weet ik niet. Dat is wel vaak het thema van mijn proza, maar niet in de vorm van een expliciet programma. Je wil toch ook de lezer laten meemaken hoe dat gaat vaak, wat er met mensen gebeurt, hoe ze zich laten inpakken en hoe

ze hun vrijheid laten aantasten. Het heeft weinig zin om dat expliciet te zeggen. Dat moet dan te ervaren zijn voor de lezer.

- *Je vertelt dus een verhaal, maar het belangrijkste is niet wat er staat, maar datgene wat gesuggereerd wordt. Dat moet de lezer dan zelf invullen*.

- Dat zou ik wel hopen dat het zo is. Jarenlang heeft men van die verhalen gezegd: het is wel knap geschreven, maar het is zo gewoon. Het is pas de laatste jaren dat een aantal mensen daar wel doorheen kijken en zeggen: o, eigenlijk is hij dit en dit aan het doen. Maar dat is ook wat ik heel nadrukkelijk wil. Ik wil niet een soort complexe, pretentieuse verhaalstructuur. Ik wil een schijnbaar heel simpel verhaal, dat dan toch een soort exempel is van een bepaalde filosofie, een bepaalde vorm van denken over mensen.

- *Je hebt reeds het realisme als karakterisering afgewezen. Als realist zou je trouwens niet eenvoudig kunnen schrijven, want de realiteit is toch heel complex en dan zou je je moeten beperken tot een heel klein deeltje uit de werkelijkheid en dat zou dan een verminking of vervalsing zijn*.

- Daarom wijs ik ook dat etiket af. Ik vind dat je daar gelijk in hebt. De realisten zou je veel eerder moeten zoeken in de hoek van de Nouveau Roman, van een soort uiterst gedetailleerde waarneming van elementen van de werkelijkheid. Je kunt naar mijn oordeel ook van Elsschot niet zeggen dat hij een realist is. Elsschot is een moralist. Hij is iemand, die een aantal elementen uit de werkelijkheid gebruikt in een soort exempel, in iets dat voor iedereen te volgen is. Van Elsschot zou je ook kunnen zeggen dat hij simplificeert. Alleen doet hij het op een geniale manier. In die zin vind ik Elsschot en ook Toergeniev geen realisten. Het zijn mensen, die heel goed gekeken hebben en bepaalde elementen uit de werkelijkheid gebruiken, eigenlijk om een visie naar buiten te brengen over hoe ze tegen mensen aankijken. Bij Elsschot is dat toch heel duidelijk. Die suggestie dat het realistische verhalen zouden zijn wijs ik dan ook af. Het zijn nooit verhalen, die zo gebeurd zijn en die min of meer simpel opgeschreven zijn zoals ze gebeurd zijn. Het zijn voor mij heel gecomponeerde verhalen, die zich in de werkelijkheid helemaal niet zo hebben afgespeeld, maar waar wel elementen uit de werkelijkheid in zitten.

- *Je hoofdthema is de dualiteit van vrijheid en betrokkenheid. Dit staat ook centraal in de roman* De lotgevallen van Abraham Terts, *waarin de hoofdfiguur een crisis doormaakt en moet kiezen tussen zijn vrouw*

en een jeugdvriendin, maar daarin eigenlijk niet slaagt.

- Ik denk dat het één van de meest wezenlijke problemen is waar althans mijn generatie sterk mee geconfronteerd is. Als je die thematiek vergelijkt met de thematiek van de generatie schrijvers vòòr ons, dus Hermans, Van het Reve, Mulisch, dan is dat heel sterk bepaald door de oorlog, de absurditeit, het losraken van allerlei banden. Voor de generatie daarna is een heel ander soort vragen aan de orde gekomen. Dat is om te beginnen een generatie van een zekere welvaart, maar wel een periode dat er allerlei gevestigde dingen op de helling kwamen, die hele periode van de jaren vijftig, zestig, toen de grote droom van de vrijheid losbarstte in alle mogelijke opzichten, los van geloof, los van alle mogelijke gefixeerde maatschappelijke idealen, los van een soort erotische gecodeerdheid. En die droom van een grotere vrijheid voor mensen, die dan heel zeker in de jaren zestig gespeeld heeft, die blijkt dan in de praktijk iets op te leveren waar mensen toch niet zo geschikt voor zijn. Mensen kunnen met die vrijheid, waar ze aan de ene kant gebruik van maken, er toch niet goed mee leven omdat hun behoefte aan een soort gebondenheid, aan een soort onderdak, zo groot is dat er een heel sterk dualisme tussen die twee ontstaat. En ik vind dat - je merkt dat ook politiek op dit ogenblik - één van de belangrijkste dingen waar je niet misschien een antwoord moet op vinden, maar waar je wel over moet nadenken. Het is heel fascinerend dat we zo slecht met die vrijheid uit de voeten kunnen, omdat we tegelijkertijd ook zo graag deel van iets willen uitmaken. En hoe mensen zich in die dualiteit gedragen, dat vind ik wel heel interessant.

- *Je eerste novelle* De explosie *behandelt ook reeds dat conflict tussen vrijheid en gebondenheid. Nu is die problematiek eigenlijk existentialistisch en in* De lotgevallen van Sebastiaan Terts *verwijs je trouwens ook naar Sartre (p. 85). Ik neem aan dat je, vooral in het begin, beïnvloed was door bet existentialisme*.

- Zeker. In de jaren vijftig was de lucht als het ware doortrokken van die hele thematiek van het existentialisme. Je kon daar nauwelijks omheen. Je las als scholier Sartre en de Beauvoir en Camus en die constatering van een geweldige existentiële eenzaamheid heeft ons natuurlijk allemaal gekleurd. En inderdaad zit in *De explosie* dat thema al heel sterk, en ook heel sterk gekleurd door die periode. Het wonderlijke is dat er politiek in de jaren zestig zoveel gebeurd is, dat er plotseling een soort adem ontstond van, ja het kan toch allemaal. We kunnen toch wel vrij zijn en bij mekaar horen op de een of andere

manier. Ik heb zelf het idee dat daar ook een sterke verandering in de toon van mijn werk is gekomen door dat meemaken van die periode, dat latere verhalen als *Bataafsche Arcadia* toch eigenlijk een heel andere soort verhalen daarvan zijn geworden.

- *In meer dan twintig jaar publiceerde je zeven dichtbundels, zes verhalenbundels en drie romans. Deze werden door de kritiek steeds gunstig ontvangen en toch geniet je niet de belangstelling van het brede publiek. Nochtans schrijf je ook geen hermetische literatuur. Waaraan zou nu die beperkte bekendheid te wijten zijn? Is dat geen generatieverschijnsel?*

- Ik denk dat die belangstelling de laatste jaren nogal toegenomen is. Dat merk je vrij goed, niet alleen aan de grotere oplage van je werk en de herdrukken. Dat heeft er gewoon een bepaalde tijd over gedaan om door te dringen. Ik denk dat dit langzame ontdekken daarvan iets te maken heeft met die schijn van gewoonheid. Als ik heel onbescheiden die parallel met Elsschot door mag trekken, dan denk ik dat ook Elsschot door het grote publiek lange tijd als te gewoon is ervaren. Dat heeft ook heel lang geduurd. Ik denk dat dit ook voor Nescio geldt, dat zijn werk voor een heel klein publiek interessant was en voor het groot publiek niet en dat is het nog steeds niet. Maar ik denk dat die hele generatie, waar Jeroen Brouwers, Gerrit Krol en ik toe behoren, dat die in een wonderlijke situatie is begonnen. Onze voorgangers als Van het Reve, Hermans en Mulisch begonnen net bekend te worden onder een groter publiek op het ogenblik dat wij begonnen. Die hebben een schaduw geworpen waar een hele generatie in is gebleven. En je ziet de laatste jaren dat dit ineens verschuift en dat zowel voor Brakman als voor Brouwers en voor Krol en ook voor mij, dat dit werk een beetje opduikt, dat het kennelijk uit die schaduw komt. En net in de periode dat de generatie na ons weer opstond, zoals Doeschka Meising en Kooiman en Matsier. Wij zijn kennelijk een wonderlijke tussengeneratie, waar ook bijna niemand van ineens doorgebroken is.

- *Daar komt nog bij dat je zelf een afkeer hebt van extra-literaire manifestaties*.

- Misschien is dat ook weer typerend voor die groep, voor zover je van een groep kunt praten, dat de afkeer van een publiek optreden, dat niet met je werk te maken heeft, daar meer aanwezig is. Ik wil best voorlezen, ik wil best over mijn werk praten, maar strikt gekoppeld aan dat werk en niet als een soort show, alsof een schrijver een heel

bijzondere figuur zou zijn, wat toch in die vorige generatie heel sterk aanwezig was. Daar werd inderdaad opgetreden alsof de schrijver een sleutel zou hebben en dat voortdurend ook meedeelt. Ik geloof er niets van. Dat is dan ook weer een parallel met mensen als Elsschot en Nescio. Laat mensen maar kijken naar wat er op papier staat. Laat ze het daar maar mee doen. Ik denk niet dat ik daarbuiten nu zo veel extraas mee te delen heb.

Je moet bovendien dan ook niet zoals ik behebt zijn met een ironie tegenover de massabewegingen of tegenover het ware geloof. Overal waar twintig mensen in een optocht lopen, begin ik de zaak te wantrouwen. Dat soort manifestaties, gekoppeld aan je werk, dat is voor mij ondenkbaar. Mijn verhalen gaan nu eigenlijk ook net allemaal over hoe iedere collectiviteit dodelijk is voor individuen. Het zou toch ook wonderlijk harmoniëren als ik met een vlag vooraan in een optocht liep.

- *Ondanks je hekel aan publiciteit ontstond er dan toch een rel rond je eerste roman* De toeschouwers. *De plaats van handeling in dit boek is het Drentse dorp Dwingelo, waar je een jaar onderwijzer bent geweest. Hoofdfiguur in deze roman is Oscar Lee, een onderwijzer. Met één van de inwoners gebeurt er een drama, waar niemand wat kan aan doen. Iedereen blijft toeschouwer. Nu meenden sommige dorpsbewoners zich in je roman te herkennen. Was dit niet terecht, daar je toch van eigen ervaringen vertrekt bij het schrijven?*

- Of het terecht was, dat zou ik niet durven zeggen. Het is wel heel begrijpelijk dat het zo gegaan is. Zo een ervaring moet je een keer hebben. Ik ben inderdaad in die buurt onderwijzer geweest en heb de behoefte gehad om dat decor te gebruiken voor een roman waarvan de handeling zich helemaal niet daar afspeelde. Ik heb die roman in een andere vorm eerder geschreven. Toen was hij in Amsterdam gelokaliseerd. En daar kwam ik niet uit omdat het zo complex werd, omdat het stadse patroon ongeschikt was daarvoor. Ik heb het echt bewust in een dergelijke entourage gelokaliseerd, maar niet met de bedoeling om een afbeelding van het leven daar te maken.

Dat boek is ook op een speciale manier daar gekomen. ‘De Telegraaf’ heeft zich daar meester van gemaakt en die heeft daar een rel van gemaakt. Dat boek bestond al een aantal jaren toen ‘De Telegraaf’ dat deed. Het boek zou daar misschien nooit beland zijn als dat niet zo gegaan was. En op dat ogenblik, als iemand zegt: moet je kijken wat een afbeelding van jullie dorp dat is, dan gaan natuurlijk mensen zich herkennen. Daar kun je nauwelijks omheen. En in die zin zeg ik

dan, nou goed, dat gebeurt je één keer. Dat is zo de ervaring dat dit in Nederland kennelijk moeilijk kan, terwijl in andere culturen het kiezen van lokaties veel gemakkelijker is. Georges Simenon heeft voor al zijn werken heel herkenbare, duidelijke Franse lokaties gekozen, waar je de straten nog kunt nawandelen. En in Nederland was dat toen moeilijker. Als je nu naar Maarten 't Hart kijkt en je ziet hoe herkenbaar dat op lokaties geschreven is, met zelfs echt bestaande mensen, wat bij mij niet het geval is, dan denk ik dat er ook wel wat veranderd is intussen.

- *Nu stond die eerste roman wel onder de invloed van 'De avonden' van Van het Reve. Kees Fens heeft erop gewezen dat je dezelfde stijlmiddelen hebt aangewend. Is dat de reden geweest dat je deze roman nooit hebt laten herdrukken?*

- Nee, hij komt dit jaar trouwens in herdruk. De reden heeft in die rel gezeten. Ik ben wel nog steeds op dat boek gesteld. Ik zie ook wel die Van het Reve-invloed erin, en nog wel andere invloeden ook. Daar zit ook een invloed van Sartre in, een duisternis zoals in 'Les Chemins de la Liberté'. Maar dat boek is door die rel voor mij een beetje verpest. Ik had niet de minste behoefte om met enig werk een rel te maken of opschudding te verwekken. Dat boek was vrij snel uitverkocht. Maar ik heb dat toen perse niet herdrukt willen hebben omdat ik dat soort sensatie om mijn werk heen bijzonder vervelend vond.

- *De psychologie van de personages interesseert jou blijkbaar niet. Je bent eerder sociologisch ingesteld en je handelt dus over de invloed van de gemeenschap op het individu*.

- Ik ben heel sterk geïnteresseerd en heel sterk betrokken bij de manier waarop mensen zich door de gemeenschap laten vervormen en in een hokje stoppen en hun leven laten regelen. Daar ben ik meer in geïnteresseerd dan in de schijnbare psychologische portretten. Om te beginnen omdat ik niet in dat soort eenvoudige verklaringen geloof. Als ik de indruk heb dat ik met een Oedipusachtig verhaal bezig ben, dan leg ik het weg. Ik denk dat we dat achter de rug hebben. Een aantal van die dingen weten we. Maar kennelijk maakt dat ons het leven helemaal niet makkelijker. Dat soort schijnbare verklaringen vind ik oninteressant. Dat betekent inderdaad dat ik niet psychologische portretten maak, niet probeer achter oorzaken te komen van het handelen van mensen. Dan kom je tot cliché's die bij schrijvers als Faulkner nog interessant zijn, maar voor ons niet meer. Die betrokkenheid bij vrouwen, zoals je die bij Anton Wachter vindt, dat vind ik

bij Vestdijk nog wel interessant. Maar bij Maarten 't Hart vind ik dat vervelend omdat we dat nu al wel weten. Daar is zo veel tijd over heengegaan, die hele schijnbevrijding van de jaren zestig, dat ik dat niet meer interessant vind.

- *Je eenvoudige schrijfwijze is wellicht beïnvloed door de Amerikaanse literatuur, want je vertaalt immers ook vrij veel. Zijn er Amerikaanse auteurs, die je vertaald hebt, die je ook beïnvloed hebben?*

- Ik weet niet of dat zo gewerkt heeft, want ik ben pas veel later die Amerikanen gaan vertalen. Het is wel zo dat ik me daar al heel lang meer verwant mee voel dan met de Nederlandse literatuur, die ik nogal kil vind. Ik ben opgegroeid eerder met Amerikaanse schrijvers als Truman Capote, Salinger, het vroege werk van John Updike en Saul Bellow. Dat heeft op mij een veel grotere indruk gemaakt dan het grootste deel van de Nederlandse literatuur. Omdat er daar nog een schrijftraditie bestaat, waar het denken aan hoe je dingen aan het publiek overbrengt, nog een grote betekenis heeft. Maar waar ook moreel een aantal dingen niet zo vastgelegd zijn. In een heel groot deel van de Nederlandse literatuur vind je een misantropisch beeld van mensen. Daar zit heel weinig ontroering, tederheid, warmte in, die ik bij de Amerikanen wel vind. Wat niet betekent dat die Amerikanen simpele optimisten zouden zijn. Een schrijver als Truman Capote is natuurlijk geen leuke plaatjesmaker. Die man is toch wel bezig geweest met een heel fundamentele tragiek van mensen, maar hij houdt van mensen, iets waar je heel veel Nederlandse schrijvers nauwelijks kunt van verdenken. Ik vind dat die verhalen vaak een vijandige, afwijzende, kille en ook theoretische manier van dingen benaderen hebben. De verhalen van Truman Capote gaan heel fundamenteel over angst, over een overmogen om een greep op het leven te krijgen. De verhalen van John Updike gaan vaak over het verloren gaan van jeugd, de heel fundamentele breuk die er optreedt tussen jeugd en volwassenheid. En de verhalen van Salinger gaan bijna dwangmatig over dat thema, van wat zijn we eigenlijk aan het doen? Maar als je ze leest, hebben ze dezelfde aantrekkelijkheid die Nescio ook heeft, dat het schijnbaar maar wat gepraat is. Ik ben daar erg op gesteld. Ik vond het een echt compliment dat een Amerikaan van één van mijn verhalen zei dat het wel een ‘New Yorker’-verhaal kon zijn.

- *Wanneer we nu de evolutie van je proza nagaan, vind je dan niet dat er daar een verdichting van de emotionaliteit is gebeurd?*

- Dat is zeker waar. Als ik oudere verhalen als *De feesten zijn voorbij*

bekijk, dan is dat veel diffuser. In de latere verhalen is er, hoop ik, een concentratie van taal, die ook een concentratie van emotie betekent. Wat niet wil zeggen dat ik nou voor mezelf een programma heb, dat ik met dit soort verhalen verder zou willen. De roman, waar ik nu mee bezig ben, is toch eerder weer een verhaal dat minder strak in elkaar zit dan die *Pestvogel*-verhalen, waar wel meer zijwegen in zitten. Ik had een heel strakke vorm en daar heb ik het idee van: dat kan ik nou wel. Ik denk dat ik best heel goed en heldere verhalen kan schrijven, maar je wilt toch altijd proberen wat je nog niet kan.

- *Je hoofdfiguren hebben vaak een verwant klinkende naam of zelfs dezelfde naam: Oscar Lee, Erik Leeman, Maarten Leebraken. Zijn al deze figuren misschien afsplitsingen van jezelf? En verwijzen deze namen naar een ledepop, een soort modelfiguur?*

- Dat zou wel eens zo kunnen zijn. Er zit een zeker element van toeval in, ook in die keuze van die namen. Maar wat is toeval? Ik heb die naam Oscar Lee toen gebruikt voor die Drentse roman, en combinaties van Lee zijn blijven opduiken. Dat heeft inderdaad iets van een ledepop, want een Leeman is een ledepop, dus iets wat zich door anderen laat bewegen. Nu doen die figuren dat nooit helemaal, zich door anderen laten bewegen, maar de dreiging is wel voortdurend aanwezig en ze verzetten zich daartegen. Maar dat ik die naam ben blijven gebruiken, dat komt ook doordat ik op zeker moment - terwijl het voor mijn proza inderdaad geldt dat het vaak over afsplitsingen van mezelf gaat - het als zeer kunstmatig ging ervaren om steeds maar nieuwe namen te bedenken. Ik ben die naam Erik Leeman heel bewust gaan gebruiken, ook met de suggestie van een zekere continuïteit, een zekere verwantschap tussen die verhalen. En ook in de roman waar ik nu aan bezig ben, is één van de figuren toch ook weer Erik Leeman. Misschien dat ik hem dan toch maar een hele tijd het bos in stuur en iets heel anders ga doen, maar dat weet ik nog niet.

- *Laten we het nu even over de techniek van het schrijven hebhen. In de bundel* Bataafsche Arcadia *blijkt hoe aan het einde van ieder verhaal er een kleine verschuiving gebeurt, waardoor alles een andere dimensie krijgt. Zo blijkt in het titelverhaal dat een vermeend gescheiden vrouw eigenlijk nog bij haar man is, terwijl in 'Schöne, grosse Menschen, immer singen' de vriendelijke Tsjech een verrader blijkt te zijn. Door een klein detail te wijzigen, verandert dus de betekenis van het geheel. Dat is blijkbaar je werkwijze in die bundel*.

- Ja, zeker in die verhalen, maar het staat ook voor iets waarvan ik denk dat het voor veel mensen geldt: dat grote stukken van het leven uit illusie bestaan. Dingen, die mensen vol overtuiging en heel toegewijd of heel verliefd of heel betrokken aan het doen zijn, die blijken dan toch later vaak een illusie te zijn geweest. Dat is in deze verhalen inderdaad heel sterk. In zo'n verhaal als '*Bataafsche Arcadia*', waar die ontmoeting van die jongen met die oudere vrouw in zit, wat voor die jongen een heel aangrijpende werkelijkheid is, dat is de wereld en dat is het leven en dat geeft ook een doel aan alles. Dan blijkt die vrouw helemaal niet gescheiden te zijn. Dat blijkt een leugen te zijn waar dat allemaal op gebaseerd is. En ik denk dat als je om je heen kijkt dat ook voor veel mensen geldt. Het soort dingen, waar ze zich aan vastklampen, als je die ballon doorprikt, dan is dat heel weinig. Maar ik bedoel dat volstrekt niet cynisch. Daar zit eerder een deernis in voor wat we allemaal aan het doen zijn, een geloof waar we ons allemaal aan vastklampen.

- *Je schrijft altijd over menselijke relaties, en vaak over liefdesrelaties. Dat is blijkbaar één van de dankbaarste relaties om over te schrijven*.

- Voor mij wel. Als ik dan ergens een cynisch oog over heb, dan is het over al die zo belangrijke dingen, die mensen altijd aan het doen zijn. En als je dan veertig belangrijke schrijvers op een feestje bij elkaar ziet en ze worden aan het einde van de avond een beetje dronken, wat blijkt dan hun grootste preoccupatie te zijn: hoe aardig ze worden gevonden door eventueel aanwezige dames of wie dan ook. Ik zie die onderstroom van de erotiek in de samenleving als een heel sterke. Hoe belangrijk mensen zich ook voordoen, als je met een helder oog kijkt, dan zie je wat een constante hoofdrol dat ook speelt. Ik vind dat dus inderdaad iets waar je mensen in hun wezenlijke gedaante in aantreft.

- *Het thema tijd is ook heel belangrijk. Veel van wat je schrijft, gaat over het verleden. Dat blijkt reeds uit de titels* Terug in het dorp, De feesten zijn voorbij, Herhaalde wandeling. *Je wil blijkbaar het verleden naar de toekomst doortrekken*.

- Dat heeft te maken met een ordening van wat voorbij is. Eigenlijk is het verleden het enige wat we hebben, waarvan we ongeveer weten hoe de wereld in mekaar zat. Als we denken over de toekomst, dan bestaat het altijd ook uit projecties van dingen, die we hebben meegemaakt. Dat is toch ook een stuk verlengd verleden, zou je kunnen zeggen. Iets anders hebben we niet. Een zin geven aan het

verleden is inderdaad een sterk aspect van dat werk. Maar ik weet er ook heel goed van, en dat blijkt in gedichten wel hier en daar, dat het natuurlijk maar één vorm is van ordening aanbrengen. Het is heel illusoir wat we doen.

- *Laten wij het inderdaad eens over je poëzie hebben. Je debuteerde als dichter op het einde van de jaren vijftig, toen nagenoeg nog iedereen in de experimentele trant schreef. Jij stond daar helemaal buiten en leunde meer aan bij de traditionele versvorm. Zou je die keuze nu kunnen verklaren? Je voelde je toen meer verwant met Leo Vroman?*

- Ja, en ook met dichters als Achterberg en Nijhoff, dus met de generatie daarvoor. Ik kom uit een heel ambachtelijk milieu. En ik denk dat de ambachtelijke kant van die manier van poëzie schrijven, dat het controleerbare kwaliteit had, mij erg aansprak. Ook een zekere bescheidenheid daarvan. Het feit dat je achter dat ambachtelijke zelf een beetje schuil kunt gaan, en dat is dan weer waar we het daarstraks over hadden als typerend voor die hele generatie, het als persoon schuilgaan achter je werk. Dat is trouwens ook wat mij bij die Amerikaanse schrijvers, die ik toen las, zo aanstond. Een man als Salinger, die vertoonde zich überhaupt nooit in het publiek. Die maakte zijn werk en verder niets. En een man als Updike is begonnen als een vakman in de traditie van 'The New Yorker'. Die kant sprak mij erg aan. Ik zie natuurlijk best de kwaliteit van iemand als Lucebert en Kouwenaar, want dat is de poëzie waar ik mee opgegroeid ben en die ik las toen ik zestien, zeventien was, maar ik had daar toch niet voldoende affiniteit mee. Ik had het gevoel dat er misschien toch ook net iets anders had kunnen staan. Ik heb zelf nooit iets geschreven wat er op leek. Ik ben altijd veel eerder met de Nijhoff-achtige poëzie bezig geweest.

- *Je gedichten vertonen duidelijker een theoretische opvatting dan je proza. Je schrijft ook vaak over het dichten zelf. Is de poëzie nu een testgebied voor je latere prozageschriften of zitten je bedoelingen in je proza beter verstopt? Leent het gedicht zich misschien gemakkelijker tot het formuleren van theoretische opvattingen?*

- Ik denk dat het in het proza meer verstopt zit. Ik heb toch ook wel proza geschreven dat experimenteler in elkaar zat. Een verhaal als 'De feesten zijn voorbij' is van structuur een wat experimenteler verhaal. Ook de roman *Twee dagreizen* is een experimenteler verhaal. Dat is in een aantal lagen en met verspringende optiek opgebouwd. Alleen stond mij dat voor het proza niet aan omdat ik wilde dat het

verhaal veel directer overkwam. En poëzie is toch echt een ander vehikel. Daar ben je bezig met het proberen wat er in een taalmechanisme mogelijk is. Als het geen proza is, als het dat taalmachientje heeft, dan dwingt dat je ook om je af te vragen wat je nu precies aan het doen bent. Zo een gedicht kan een aantrekkelijk mooi ding worden, zodat je de neiging hebt om de lezer erop te wijzen dat hij daar niet in moet lopen, dat het toch maar een gedicht is, toch een soort mechaniek is wat hij voor zich heeft. Daar zit die reflecterende kant van het ding kijkt ook naar zichzelf, ook sterk in.

- *Dat doe je dan niet in je proza. Je wijst er de lezer niet op dat het toch maar een verhaal is*.

- Op een andere manier, denk ik. Ik heb de neiging om dat te doen door er dingen in te verstoppen. Als je bijv. naar dat verhaal 'Bataafsche Arcadia' kijkt, daar komt eigenlijk nog een verhaaltje achteraan. Dat stukje in dat café is een apart verhaaltje. En ik denk dat dat toch een manier is om de lezer te laten zien: dat was een verhaal, dat is afgelopen, je kunt nu wel doorgaan met net zo veel verhaaltjes te vertellen als je wil. Er is ook wel gezegd: waarom zit dat stukje er nu nog achteraan? Terwijl ik dat onmisbaar vond. En hier en daar zit dat ook wel in andere verhalen. Maar ik geef toe, veel minder sterk, veel minder nadrukkelijk. Er zitten ook wel in *Pestvogels* suggesties dat het niet om de anecdote gaat, maar dat het gaat om leven en dood en om een exempel daarvan. Maar het zit er niet expliciet in.

- *Verscheidene thema's komen zowel in je poëzie als in je proza voor. De dualiteit van stad en platteland herkent men in gedichten als 'Drenthe' en 'Polder', maar komt vooral in de laatste bundel* Het landleven *sterk aan bod. Het oprukken van de stadsmensen naar het platteland zie je als een bedreiging*.

- Of dat letterlijk zo is, weet ik niet, maar ik zie het wel als een verlengde van waar we het eerder over hadden, dat er een samenleving was, een periode waarin nog een aantal heldere patronen aanwezig waren. Of die nu goed waren of niet, daar heb ik geen oordeel over. Maar toen geloofden de mensen nog in de dingen die ze aan het doen waren. En dat valt zowel in de tijd als in de ruimte. Er is een mentaliteit ontstaan waarbij mensen veel minder harmonisch deel uitmaken van de samenleving, veel losgeslagener, veel individueler, vrijer zijn, met alle ellende die dat ook oplevert. Dat is als het ware gesymboliseerd in die idiote verstedelijking, die zich dan vooral in

Nederland voltrekt. Dat soort modern leven, huis in de buitenwijken, televisie, auto. Dat hele leefpatroon dat door de televisiereklame wordt gepropageerd, met barbecue in de tuin en noem maar op. De mensen hebben daar bijna niets van zelf gekozen. Het is allemaal door anderen bedacht. En ik ben heel benieuwd naar wat voor een soort leven dat nu oplevert, wat voor inhoud dat nu heeft. En als je confrontaties ziet met een ouderwetsere manier van leven op het platteland, waar er toch nog heel veel elementen zijn van onvrijheid, maar ook bij elkaar horen, dat is een veel geordender leven. Ik vind die confrontatie heel aangrijpend, maar ook heel interessant.

Daar komt ook bij dat een bepaalde groep mensen aan het verdwijnen is. Dat is de groep waar ik uit kom. Mijn vader was kleermaker. Maar in mijn hele familie zaten mensen, die een echt beroep hadden, die vakmensen waren. En het feit dat iemand iets maakt, een code heeft voor kwaliteit, dat betekent ook een bepaalde manier van leven, ook een manier van met de dingen omgaan. Iemand die met liefde iets gemaakt heeft, die gaat ook met andere gemaakte dingen met waardering om. Nu is die groep mensen ongeveer uitgestorven. En dat hele nieuwe buitenwijkenleven, dat staat voor een consumentenleven. Wat je nodig hebt, dat maak je niet, maar dat koop je. En als het kapot is, dan gooi je het weg, want gemaakt kan het in veel gevallen niet worden. Dat is een omgaan met materiaal, dat voor iemand met mijn achtergrond schrikwekkend is, wat er weggegooid wordt, terwijl in die middenstandswereld, in die beroepswereld materiaal iets heel belangrijks was. Ik heb zo het vermoeden dat mensen, die zo met de dingen omgaan, dat ze ook zo met het leven en met mekaar omgaan. Ik ben daar heel geïnteresseerd in hoe die botsing tussen dat oudere leven en dat nieuwe leven eruit ziet. En ik zou, wat ik een beetje heb gedaan in *De lotgevallen van Sebastiaan Terts* en in *Pestvogels*, een panorama willen maken van hoe dat leven van mijn ouders en grootouders eruit zag en hoe dat botste op die mentaliteit waar we nu zo duidelijk mee geconfronteerd worden. Daar gaat ook de roman over, waar ik nu aan werk.

- *Hoe schrijf je nu een roman? Ik neem aan dat je dat niet bladzijde aan bladzijde doet*.

- Nee. Zoals ik nu met deze roman, *Een leeg landschap*, bezig ben, liggen er een aantal scènes en gesprekken geschreven, en de ordening daarin, dus de ontdekking waar het nu allemaal over gaat, moet ik daar nog in aanbrengen. Daar heb ik wel een idee van, maar dat moet toch in het schrijven echt helder worden. Maar er liggen dus een

aantal situaties klaar, die straks in elkaar moeten komen. Het is dus niet zo dat ik bij bladzijde één begin en bij bladzijde 240 ophou. Dit boek heeft dus sterk te maken, heel concreet, met die botsing van die twee culturen binnen één cultuur. Dat oudere land, overspoeld door de stad. Dat is alleen maar de oppervlaktelaag. Ook de botsingen in manieren van denken, die dat oplevert, van heel snelle verstedelijking en de overgang van de jaren net na de oorlog en de jaren zestig naar een consumptiemaatschappij, met alles wat daaraan gepaard ging aan andere gedragspatronen en andere codes in de omgang met elkaar. Dat gaat ook heel concreet over het verdwijnen van een oud bedrijf, van een fruitkwekerij, in zo een verstedelijkt landschap. Dat is één lijn daarin. Met al die mensen in zo een scène, daar gaat het boek over.

- *Terug naar de poëzie. Je gebruikt vaak rijmen en halfrijmen. Is de muzikaliteit van het vers nu voor jou belangrijker dan de plastische uitdrukkingskracht van de woorden?*

- Nee, ik geloof dat ik toch wel heel helder probeer beelden te kiezen. Ik hou wel van een kader voor jezelf maken en dat doe je natuurlijk door het gebruik van rijmen, waardoor je jezelf dwingt tot een maximale scherpte van wat je zeggen wil. Dat is een vermoeden dat ik over het vrije vers heb, dat het minder dwingend is, dat er dit staat, maar misschien ook iets anders had kunnen staan. En dat maak je jezelf een beetje onmogelijk door het gebruik van rijmen en klankverwantschappen, omdat je je daardoor zekere beperkingen oplegt, en toch moet zeggen wat je wil zeggen. Je keuze wordt dus, als het lukt, scherper. Maar dat gaat natuurlijk niet voor iedereen op.

Het is niet zo dat de muzikaliteit daar het eerste in zou zijn. De betekenis en het preciese beeld komen toch wel op de eerste plaats. Het vakmanschap, een zekere bedrevenheid daarin, die staan mij wel aan. Ik moet aan de andere kant zeggen, dat ik nog nooit over een rijmwoord heb nagedacht. Ik heb daar nooit naar gezocht. Het is toch kennelijk de vorm waarin het zich voordoet. Dat gaat mij betrekkelijk gemakkelijk af en daarom knoei ik toch wel eens in die vorm expres om dat te gemakkelijke eruit te halen. Ik zoek er nooit naar, maar ik hou erg van een poëzie, die zich duidelijk van een techniek bedient. Ik hou bijv. erg van de gedichten van Jan Kuiper, die dat ook heel sterk heeft.

Als ik beeldend kunstenaar zou zijn, zou ik waarschijnlijk etsen kiezen, de techniek met een aantal beperkingen in plaats van een doek van acht meter. Als ik zo een doek had, zou ik toch in een klein

hoekje beginnen met iets heel precies te doen. De behoefte om dat zo te doen zegt natuurlijk iets over jezelf.

- *Je hebt blijkbaar ook de behoefte om bij je gedichten beelden te plaatsen. In je laatste twee bundels*, Een kraai bij Siena *en* Het landleven, *heb je foto's opgenomen. Het gaat telkens om een cyclus over een huis. Het visuele speelt dus ook een grote rol*.

- Wat ik daar het aantrekkelijke van vond, is dat die foto's geen illustraties zijn van de gedichten of omgekeerd, maar als je die twee manieren van naar de werkelijkheid kijken naast elkaar zet, dan hoop je dat dat samen nog een extra oplevert. Je kan in een gedicht alles wel zeggen. Maar een foto van een vergelijkbare of dezelfde situatie geeft ineens toch een wonderlijke bewijskracht aan het geheel. Het is zo van: hij beweert wel van alles in een gedicht, maar kijk eens, op een andere manier is het nog waar ook. Het is een spelletje met die twee betekenissen. Ik hou wel van het sterke visuele.

- *Het huis is een belangrijk element in je werk. Het is een symbool voor het afgeschermde leven, de intimiteit, waar je het ook vaak over hebt. Maar is dit ook niet een burgerlijk thema?*

- Ik denk dat niet. Ik heb inderdaad sterk de neiging om het huis als een heel belangrijk gegeven te zien. Als je de erotiek als een hoofdthema ziet, dan is die bijna altijd gekoppeld aan een plaats, aan een afzondering, aan een afscherming van de rest. Het huis is een fundamenteel gegeven voor de mensen. In welke cultuur ook, of die burgerlijk is of niet, is dat huis voor het individu de plaats waar hij zowel geborgen is als een zekere vrijheid kan hebben. Maar in die cyclus over dat lege huis is het wel zo dat die burgerlijke kant daarvan, die zogenaamde veiligheid, dat die daar voortdurend geïroniseerd wordt. In het laatste gedicht wordt geconstateerd dat daar niets van overblijft. En de gedichten daartussen zijn in feite aan de ene kant ontroerende, maar aan de andere kant ook heel ironische invullingen van wat daar niet allemaal voor levens in geweest zouden kunnen zijn. Geen van die levens heeft een burgerlijke veiligheid. Het is allemaal mogelijk. In die zin vind ik het dus niet echt een burgerlijk thema, maar iets dat, in welke cultuur ook, een schijnbare geborgenheid aan mensen geeft. En de constatering dat het een schijnbare geborgenheid is, die zit in al die gedichten.

- *De constructie speelt niet alleen in je verhalenbundels een grote rol, maar ook een dichtbundel als* Het landleven *is sterk gestructureerd en zelfs programmatisch*.

- Ja, ik heb kennelijk de neiging om niet maar een stel gedichten bij elkaar te verzamelen in een bundel. Ik wil voor mezelf ook een beeld hebben van waar me dat gebracht heeft, wat het met elkaar te maken heeft. Er blijven dan ook gedichten buiten die bundel, die dan misschien wel eens in een andere komen later. Maar zo een beeld van waar je in een bepaalde periode mee bezig bent, dat wil ik in zo een bundel ook wel herkennen.

- *In de eerste drie gedichten van* Het landleven *vertrek je van bestaande afbeeldingen: een kindertekening, een abstract werk en een renaissance schilderij. En in deze werken ga je dan mensen verstoppen, waardoor de kunstmatige werkelijkheid eigenlijk verdubbeld wordt*.

- Het grappige is dat het eerste gedicht helemaal niet naar aanleiding van een kindertekening is geschreven. Dat gedicht is zelf een soort kindertekening. Toen ik daar de eerste strofe van geschreven had, toen had ik een beeld voor mij van een kindertekening. Een beeld van twee regenbogen, die omgekeerd weerspiegeld in het water staan. Dat geeft iets heel naïefs eraan. Toen heb ik het gedicht verder behandeld alsof het zelf een kindertekening was. Dat is dus niet een gedicht over een afbeelding. Maar de andere inderdaad wel. Dat is een spelletje met iets dat al bestaat, dat ook gemaakt is om de werkelijkheid vast te houden en dat je dan voor een tweede keer vasthoudt, zodat het een dubbele laag van sporen nalaten wordt. Dat is een heel aantrekkelijke kant daarvan, dat je een opstapeling maakt van pogingen om de tijd vast te houden, en daar mensen in te bewaren.

- *Ook foto's komen trouwens vaak in je werk voor*.

- Ja, dat is hetzelfde, maar ook met een ironie daarover. Mensen denken altijd dat ze daarmee de werkelijkheid vasthouden. De mensen laten je ook foto's zien van, kijk, zo was het, dat was opa. Dat is dus gefixeerd, terwijl het natuurlijk niet zo was. Het is een fractie van een seconde. De werkelijkheid was heel anders. Dat aspect zit er dus ook altijd in. Als je een foto beschrijft, opneemt in een gedicht, met de gedachte die de mensen erbij hadden van zo was het, maar je ziet dan dat het zo niet was. En dat gedicht is misschien veel werkelijker dan die foto ooit geweest is. En misschien ook veel werkelijker dan die mensen ooit geweest zijn.

Herman de Coninck

Geboren te Mechelen op 21 februari 1944. Studeerde Germaanse Filologie te Leuven en schreef er zijn licentiaatsverhandeling over Simon Vestdijk. Was aanvankelijk leraar, nu journalist bij het weekblad 'Humo'.

Publikaties: Lachen tot je zwart ziet (cursiefjes, 1968), De lenige liefde (gedichten, 1969), Woe is woe in de nedderlens (interviews, in samenwerking met Piet Piryns, 1972), Zolang er sneeuw ligt (gedichten, 1975), Ter ere van de goedertieren maan (vertaalde gedichten van Edna St. Vincent Millay, 1979), Met een klank van hobo (gedichten, 1980), Over de troost van pessimisme (essays, 1983).

Bekroond met de Y ang-prijs in 1969, de Dirk Martensprijs in 1976, De Prijs van de Vlaamse Provincies in 1978, de Koopalprijs voor vertalingen in 1981 en de tweejaarlijkse poëzieprijs van De Vlaamse Gids in 1982.

Dit gesprek verscheen in november 1982.

- *Herman, je nu bekroonde dichtbundel* Met een klank van hobo *lijkt mij je rijpste werk en houdt ook een mogelijkheid in om een nieuwe richting uit te gaan. Over je eerste twee bundels*, De lenige liefde *(1969) en* Zolang er sneeuw ligt *(1975) zullen wij het hier niet meer hebben. Daarvoor verwijs ik naar ons vorig gesprek, dat verscheen in 'De Vlaamse Gids' nr. 3 van mei-juni 1977. Wat mij opvalt is dat je nog steeds geregeld als neo-realistisch dichter wordt bestempeld. Vind je het niet vervelend om na meer dan tien jaar nog steeds dat etiket te moeten meeslepen?*

- Nee, dat kan mij niet veel schelen. Al kon je *De Lenige Liefde*, om het daar dan toch nog eens over te hebben, netzogoed neoromantisch noemen, en deze laatste gedichten netzogoed neoklassiek. Als het maar neo is, zeg ik altijd. Eigenlijk heb ik tegen alledrie die stromingen bezwaren. Van sommige neorealisten kon je vinden dat ze die realiteit nogal smal hielden, beetje huis-tuin en keuken. Hoewel: ik vind ook mijn laatste bundel nog altijd huis-tuin en keukenpoëzie. In dat huis spelen liefde en ouder worden en dood zich af, in die tuin de vier seizoenen, in die keuken het wereldnieuws, want daar lees ik mijn kranten en weekbladen.

Bovendien moet je een beetje van slechte wil zijn om dat nieuw-realisme zo smal te interpreteren: dat kun je alleen volhouden als je de stroming beoordeelt op zijn slechtste dichters en op zijn allereerste bundels. Terwijl elke stroming toch het recht heeft om beoordeeld te worden op zijn beste produkten. Je beoordeelt de vijftigers toch aan de hand van Claus en niet van Bontridder. Maar wat men met het nieuw-realisme doet is zeggen: De Coninck? Nee, dat is eigenlijk geen echte nieuw-realist, daar is ie te esthetizerend voor. Roland Jooris? Zeker hij niet, dat is bijna Faverey, wat ie in zijn laatste bundels doet. Stefaan van den Bremt? Evenmin, die schrijft een Brechtiaanse politieke poëzie. Zelfs Patricia Lasoen is geen nieuw-realiste, daarvoor schrijft ze af en toe te surrealistische dingetjes. En men beoordeelt de hele stroming op wie er dan nog overblijft.

Ik verzet mij dus niet tegen het etiket nieuw-realist, al was het maar omdat je je jeugd niet moet verloochenen. Je moet niet eerst graag in die bloemlezing van Deflo willen, om je daar nadien, als je 't een beetje aan 't maken bent, van te distantiëren. Maar bovendien was mijn nieuw realisme niet dat van Deflo, maar dat van Luk Wenseleers en zijn tijdschrift 'Ruimten', dat het verdient om ooit eens een fotografische herdruk te krijgen. Wenseleers heeft ooit een bloemlezing ten behoeve van het onderwijs gemaakt, 'De poëzie is niet meer van gisteren', waarin hij dat nieuw-realisme laat beginnen bij de

praattoon van Forum, het parlando van Nijhoff, Dèr Mouw, Gresshoff, en laat eindigen bij Neruda, Nazim Hikmet, Brecht, Cummings, Brian Patten, noem maar op. In dàt nieuw realisme zou ik me graag, niet weinig geflatteerd, thuisvoelen.

Ik verzet me bovendien niet tegen dat etiket, omdat ik tegen neo-romantiek of neo-klassicisme, voorzover dat laatste al een stroming zou zijn, nog veel méér bezwaren heb.

Ik heb onlangs met Guy van Hoof gedebatteerd over de Vlaamse neoromantiek, en ter voorbereiding van dat debat heb ik iets gedaan wat je uiteraard nooit mag doen: al die bundels na mekaar lezen. Maar dan pas valt het ongeloofelijke zelfmedelijden op, waarop al die dichters drijven. Als de dichter medelijden met zichzelf heeft, hoeft de lezer dat niet meer met de dichter te doen.

Dat rateert dus volkomen zijn bedoeling.

En het tweede wat opvalt is de frekwentie van woorden als verdriet, melancholie, pijn, tranen, weemoed, allemaal woorden die in gedichten verboden zouden moeten zijn, want zodra je een gevoel noemt, verdwijnt het. Een gevoel moet je suggereren. Dat is eigenlijk het oude misverstand van puberteitspoëzie: elke puber vindt zijn eigen gedichten grote poëzie, omdat hij er grote gevoelens in uitspreekt. Maar precies door ze uit te spreken, blijft er niks van over.

Bovendien is romantiek oninteressant. Romantiek is pas interessant op voorwaarde dat hij overwonnen wordt. Bij mij is dat in *De Lenige Liefde* gebeurd: dat is een gevecht tussen romantiek en realiteit, een gevecht met wisselende kansen. In de eerste helft van die bundel haalt die romantiek het een paar keer, moedwillig liefdesverdriet, sublimatie. En naar het einde toe haalt de realiteit het, liefde soms zelfs verwarrend met gymnastiek. Maar het is een spannend gevecht geweest. Net zoals het gevecht tussen humor en ernst spannend is wie zal het halen? Maar in de meeste neo-romantiek heb je geen gevecht meer, alleen gelatenheid, het gekabbel van de klacht. Tenslotte heb ik ook nogal wat bezwaren tegen het neo-klassicisme van de (vooral Hollandse) sonnettenschrijverij. In mijn nieuw realisme heb ik al willen reageren tegen het Hollandse nieuw realisme van een paar jaar voordien, tegen De Nieuwe Stijl en Barbarber, Vaandrager, Hans Verhagen, Armando, omdat ik dat te eng en gevoelloos vond. In mijn ‘nieuw-klassicisme’ wil ik alweer tegen de Hollanders reageren, omdat ik vind dat zij het hele sonnet alleen als een retro-attribuut afdoen, met een ironisch knipoogje erbij, zo van: heeft iedereen het gezien, dit is een heus sonnet. Terwijl wat een Jan Kal daar dan instopt pas échte huis-tuin en keukenpoëzie is.

Dat is misbruik van het sonnet, vind ik, wat toch altijd hét genre geweest is van gebeeldhouwde grandeur. Ik heb trouwens een hekel aan retro. In Nederland volgen de strominkjes en de modetjes elkaar zo snel op, dat je nauwelijks de tijd hebt om je af te vragen wat je ermee zou kunnen doen. Vandaar dat ze de retro wel moesten uitvinden: om twintig jaar na datum te ontdekken wat ze twintig jaar voordien allemaal hebben laten liggen aan mogelijkheden. Maar ook twintig jaar na datum weten ze het nog altijd niet. Denken ze dat een sonnet diende om te rijmen, in plaats van andersom. Alsof je naar een retro-tentoonstelling van ouwe treinstellen zou gaan kijken, en denken dat zo'n locomotief diende om wolkjes te maken, in plaats van om vooruit te komen.

- *Je had het over woorden als melancholie, die je niet zou mogen gebruiken. Om te beginnen doe je dat wél, en bovendien staat die melancholie nogal centraal in deze derde bundel. Ik heb zelfs de indruk dat dit een gevoel is dat je bewust aankweekt*.

- Ja. Maar de keren dat ik een gevoel bij naam noem, is het om daar een voorzichtige definitie op te laten volgen. ‘Melancholie: de uitzichtloze tevredenheid van achter een begrafenisstoet aanlopen en denken: straks lekkere boterkoeken.’ Dat is niet: een gevoel doen verdwijnen door het te noemen, dat is een gevoel noemen, en het daarna, door een definitie, nog ingewikkelder maken dan het al was. Maar ik zie melancholie inderdaad nogal positief. Ik zoek ze vaak op. Het is iets wat ik 's avonds, na de dagtaak, kinderen naar bed, mislukkingen gauw even opgeteld, nodig heb om tot rust te komen. Ik vind dat niet negatief. Melancholie is een soort uitdijen van onlustgevoelens in een bijna behaaglijk gemijmer. Niet ik schoot tekort, maar het leven. Niet ik was een stuntel bij het benaderen van die of die vrouw - laten we maar zeggen de mijne, - maar zo is nu eenmaal de liefde. Melancholie is niet meteen de schuld aan een ander geven, maar aan het menselijk tekort! Melancholie funktioneert volgens de paradoks dat het wereldleed gemakkelijker te dragen is dan het individuele leed. Zo vind ik ook pessimisme niet onaangenaam. Ik kan daar beter mee leven dan met optimisme, dat ik meestal onverdraaglijk vind van stompzinnigheid. Terwijl pessimisme me troost: ik ben niet de enige die het zo ziet. Rutger Kopland heeft daar ooit eens zeer zinnige dingen over gezegd, in een interview dat Humo niet wou plaatsen omdat men het te moeilijk vond. Kopland maakte toen het onderscheid tussen melancholie in psychiatrische zin, zoals men de term nog gebruikt in ‘The French Lieutenants Woman’

bijvoorbeeld: melancholie is daar de uitzichtloze depressie, het kompleet vastzitten van alle gevoelens, zodat je zelfs niet meer tot huilen komt. Geblokkeerd zijn. Maar melancholie in de poëtische betekenis is bijna het tegenovergestelde, is een voorbehoedsmiddel daartegen: het juist wèl laten vrijkomen van verdriet. Zorgen dat het komt, en dat het ook weer weggaat.

Dat belet niet dat ik in toekomstige poëzie ook wel eens uit die melancholie zou wegwillen, ik vind ze te weinig weerbaar. Die weerbare kant zit dan wel in mijn joernalistiek, maar ja. Ik denk dat het te maken heeft met het heel banale feit dat ik die gedichten 's avonds, en meestal 's nachts zit te maken. Als ik overdag door het raam kijk zie ik, pakweg, een betoging. Als ik 's nachts naar buiten kijk, zie ik hooguit mezelf weerspiegeld. Dat wordt dus onvermijdelijk weemoedige introspektie. Daar komt nog weinig originele waarneming bij te pas, want je ziet geen reet. Ik zou in een gedicht ook wel eens woedender willen zijn. Of visueler.

- *Je poëzie is inderdaad weinig realistisch, als je realisme beschouwt als weergave van feitelijke gegevens. Het is meer een poëzie van gemoedsbewegingen, van de innerlijke realiteit*.

- Ja, maar ook dat is een realiteit, dus ook wat dat betreft blijf ik nieuw-realist. Je kan hooguit zeggen dat anderen, die zich alleen aan die extreme realiteit houden, minder realist zijn. Wat is bijv. extern aan een vrijage te zien? Niks, dat is trouwens de reden waarom porno zo vervelend is. Maar is porno realisme? Ik hoop van niet. Ik hoop dat realisme méér is dan dat.

En wat die laatste bundel betreft: dat is een beetje middelbare leeftijd-poëzie. Er is ooit een tv-programma geweest met de titel ‘Is er leven na de dertig?’. Die hele bundel is daar een beetje een antwoord op. Het is zowel terugkijken naar vroeger als vooruitkijken naar later. De eerste gedichten gaan over adolescentenliefdes, de laatste over de dood. En de vraag die ik probeer te beantwoorden is: hoe evolueert dat allemaal, de liefde vooral, wat gaat er verloren van al die Sturm und Drang en 38^{o} koorts hebben van pure geilheid, - en anderzijds: wat komt er bij? Want het is niet alleen maar verlies. Er gaat passie verloren, vermoed ik, spontaneïteit, het gevoel van voor-het-eerst wordt een gevoel van voor-de-zoveelste-keer. Maar er komt wellicht een grotere vertrouwdheid en verbondenheid voor in de plaats. Misschien geldt ook wel in de liefde de natuurkundewet van ‘rien ne se perd, rien ne se crée’. Niets gaat verloren, het verandert alleen.

- *Je bent eigenlijk een succesdichter*. De lenige liefde *is nu al aan zijn negende druk, geloof ik. Het is uiterst zeldzaam bij ons dat dichtbundels veel herdrukken kennen. Zou dat niet te wijten zijn aan het feit dat je in hoofdzaak liefdesgedichten hebt geschreven, gedichten die ook een heel jonge mentaliteit weerspiegelen, terwijl poëzie toch ook hoofdzakelijk door jongeren van onder en om de twintig jaar wordt gelezen?*

- Dat geldt voor die eerste bundel, maar van de roep daarvan profiteren de andere bundels mee, geloof ik. Ik heb ooit eens een gedicht geschreven daarover, in De Vlaamse Gids nog wel, maar nadien niet gebundeld, dat heette ‘bij een vijfde druk’ en waarin ik schrijf dat het wel een bundel lijkt die je samen met je eerste pakje condooms aan je lief geeft. Ik heb Frans Verleyen ook wel eens horen zeggen dat hij, als hij weer eens een verovering wil doen, nog altijd ofwel ‘Brieven aan een jonge dichter’ van Rilke koopt, ofwel *De Lenige Liefde*, en het lukt altijd, zegt hij.

En verder heeft die verkoop ook wel te maken, vermoed ik, met het feit dat ik op nogal wat scholen, door leraren van mijn generatie, gebruikt word als inleiding op de poëzie. Het is begrijpelijk, het is jong (De Lenige Liefde dan toch, die laatste bundel is meer iets voor jonge weduwen, vind ik), het heeft iets van spuitwaterborreling (als je de fles opent, niest ze), en het is nogal voortvarend van beeldspraak. Dus gebruikt men het op scholen als eerste kennismaking met de poëzie, en als dat lukt gaat men over op moeilijker dichters, vermoed ik. En als het niet zou lukken, dan zegt zo'n leraar: jamaar, De Coninck, kennen jullie die niet, da's die man van Humo. En dan denken ze: ha, dat moet een vriend zijn van Kamagurka, en dan proberen ze 't nòg een keer. Ik vind het zelf de minst goeie van mijn bundels, maar als ik 'm af en toe nog eens ter hand neem, op een voorleesavond of zo, vind ik het nog altijd wel charmant. Ik heb bij herdrukken ook nooit korrekties aangebracht, jeugdige dingen weggeretoucheerd, omdat ik vrees dat ik meer zou kapotmaken dan verbeteren. Het zou er een stuk ouwelijker op worden. Er staan dingen in die ik nu veel beter zou kunnen, maar ook dingen die ik totaal niet meer kan, die overmoed van beeldspraak. Eva die van de bergen springt en haar lach slingert als een lasso, als ik dat lees, word ik jaloers op dat jongmens van toen.

- *Je gedichten rijmen soms. Doe je dat bewust? Is dat een hulpmiddel?*

- Ik denk dat vorm en inhoud mekaar uitkiezen. Het joyeuze vitalisme van *De Lenige Liefde* kan onmogelijk in sonnetten, dat moest ook van vorm lenig zijn en een beetje uit de band springen. In

Zo lang er sneeuw ligt staan dan weer meer woordspelingen en grappen, net omdat ik die nodig had, ter afzwakking van de tragiek erin. Terwijl deze laatste bundel bedaagder is, een beetje filosoferender, en dan kom je bijna automatisch tot het rijm. Het ene rijm roept het ander op, zoals de ene herinnering de andere, of de ene gedachte de andere. Het rijm geeft ook iets berustends aan het gedicht, de ene klank rust uit in de andere, en alle klanken rusten uit in het laatste rijmwoord. Dat past aardig bij het meditatieve karakter van de bundel. Bovendien helpt het rijm je soms aan vondsten. Een slotbeeld als

> '*Alles is ver. En de liefste dingen nog verder.*
> *Maar door het verleden wordt het bij elkaar*
> *gehouden, als schapen door een herder?*'

had ik zonder rijm wellicht nooit gevonden.

Maar soms leidt het rijm ook af, kom je terecht bij dingen die je helemaal niet zo bedoeld had, ben je aan het vervalsen voor je 't beseft. Dat moet dan de prullenmand in, natuurlijk maar toch: ineens zit je daar dan met een sonnet, waarvan je je blijft afvragen: wat staat daar nou in godsnaam in?

Misschien krijgt het rijm de dichter zo gemakkelijk in z'n greep - in plaats van omgekeerd - omdat er in het Nederlands betrekkelijk weinig rijmwoorden zijn. In het Frans rijmen bijv. al alle werkwoorden in de infinitief, of in hun verleden deelwoordsvorm. In het Nederlands heb je niet eens een rijmwoord op herfst. Ik heb de indruk dat het beperkte gevoelsarsenaal van de Nederlandse poëzie, bijv. van vlak na de tweede wereldoorlog, waar de vijftigers zo tegen te keer gingen, daarmee te maken heeft. Nacht rijmt op zacht, en daar zit je dan met al je verbeten wanhoop, die wordt ineens zeemzoet. Rijm kan prachtig zijn, maar zeer gevaarlijk. Ik geloof namelijk niet erg in de teorie van het gedicht dat zichzelf schrijft. Onzin schrijft zichzelf, poëzie niet.

- Er komt in deze bundel ook nog een gedicht voor met de titel 'Zo lang er sneeuw ligt'. Heb je hiermee willen aantonen dat deze bundel een voortzetting is van de vorige, of is het eigenlijk een gedicht dat nog in de vorige bundel thuishoort?

- Titels bedenk ik achteraf, teveel belang moet je daar dus niet aan hechten. Het is gewoon een knipoog, zoals Hitchcock, die zelf in zijn films optreedt. Misschien wil ik er alleen maar mee zeggen dat de lezer ook dat vorige boekje maar moet kopen, zoals in strips. Lambik neemt ineens het roer over van een schip, en zegt: 'Ik heb vroeger

nòg gevaren, hoor.’ Volgt een asterisk, en in de voetnoot staat dan: Zie ‘Het bevroren vuur’, Suske en Wiske nr. 141.

Misschien is er nog een verklaring, maar die is duidelijk a posteriori. In deze bundel kijk ik terug, en kijk ik vooruit. Zo'n verwijzing naar een vorige bundel past bij dat terugkijken. Ik heb bijv. in twee kritieken, één in Streven en één in Maatstaf, de opmerking gekregen dat ik nogal eens een déjà-lu-effekt veroorzaak, en alletwee geven ze hetzelfde voorbeeld, ‘Vriendin van één nacht’, het meisje dat ‘tijd uittrekt, en haar bloesje en de spelden uit d'r haar.’ Dat zou hetzelfde soort stijlfiguur zijn, dat in *De Lenige Liefde* nogal opdook. Ja, natuurlijk: het is het tweede gedicht uit de bundel, een typisch terugkijk-gedicht naar hoe zo'n liefde er op je twintigste uitzag, hoe ging dat weer in de tijd van *De Lenige Liefde?* En dan mag zo'n stijlcitaat wel.

- *In de drie bundels komt er ook een gedicht voor met de titel ‘Flamingo's’. Doe je dat met opzet?*

- Dat is een grapje. Ik heb me voorgenomen geen bundel te laten verschijnen zonder een flamingo erin. Een beetje bij wijze van handtekening, een esthetizerende handtekening. Die flamingo in *De Lenige Liefde* was inderdaad veel te esthetizerend om nieuw-realistisch te zijn, en ook in de laatste bundel is hij iets te wuft om bij dat neo-klassicisme te horen. Maar dat ben ik zelf ook. Misschien zijn die flamingo's mijn verweer tegen de etikettenplakkerij: ik ben niet zus of zo, ik ben een flamingo-dichter.

A propos, in twee van de drie flamingo-gedichten zeg ik dat ze rose zijn. Dat heb je met dat nachtelijk schrijven. Alle flamingo's in de Antwerpse Zoo zijn namelijk oranje, heb ik me onlangs pas gerealiseerd. Maar dat heb ik nog in geen enkel gedicht teruggevonden. Misschien hebben al die dichters wel gelijk: flamingo's zijn dan wel oranje, maar ze *moesten* eigenlijk rose zijn, dat past veel beter bij hun broosheid, rose rijmt trouwens ook op broze, terwijl oranje een veel te felle, bijna giftige kleur is.

- *Flamingo's dragen dus jouw esthetische kantjes in zich. Maar die esthetiek zit ook in je beelden - die de meeste neo-realisten niet gebruiken*.

- Ja, ik ben pro-beeld. Dat is een van de dingen die ik van de neo-realisten niet begrijp, en nog minder van de Hollandse poëzie op dit moment: waarom ze het beeld zo verwaarlozen. Ik heb dat altijd hét poëtische middel bij uitstek gevonden, veel meer dan ritme of klank

of gedachte of watdanook. Maar de Hollandse poëzie van dit moment is van een hogere verwijskunde. Het ene woord verwijst naar het andere. En de enige kick die je daarvan krijgt is hé, ik heb het wel gezien hoor, als de dichter het allemaal zo duidelijk aanbrengt, kan je er ook nauwelijks naast kijken. Het is het strukturalisme, toegepast op de poëzie. En daarvoor geldt wat voor de Freudiaanse roman geldt: die is niet meer interessant. De psychologische roman was interessant vòòr Freud, omdat er toen onbevangen, onschools, naar mensen gekeken werd. Sinds Freud wordt er schools gekeken, is het allemaal toegepaste psychologie geworden, en valt er nauwelijks nog wat te beleven. Dat geldt ook voor de linguistiek. Elk goed gedicht heeft een struktuur. Maar als je je daar als dichter op gaat toeleggen, heeft het algauw niks anders meer, verliest het zijn surplus - waarom het toch begonnen was. En verliest het zijn beeldkracht. Een gedicht dat het zonder beelden probeert, is even dwaas als een gedicht zonder klinkers. Of als een coureur die zeggen zou: ik rijd alleen per achterwiel.

- *Dat is natuurlijk een reaktie op de experimentelen, die daarin misschien wel overdreven hebben.*

- Wat mij bij de experimentelen soms stoorde, was dat een gedicht zodanig krioelde van beelden, dat ze onverenigbaar waren. Om het ene beeld te appreciëren, moest je het vorige vergeten. Ik vergeet nou juist niet graag in een gedicht. Ik wil graag dat in de laatste regel ook nog altijd de eerste doorklinkt, maar met enige toegevoegde waarde. Paul Snoek zei ooit dat de beelden de sporten waren van de ladder waarmee je een gedicht beklimt. En zo is het. Maar bij de experimentelen had ik nogal eens de indruk dat ze vijf ladders naast mekaar tegen hetzelfde muurtje hadden opgesteld, en dat je van sport drie van ladder één moest overstappen naar sport drie van ladder twee naar sport drie van ladder drie. Je kwam niet omhoog.

- *De taalspelletjes uit je vorige bundels, die soms wel wat gemakkelijk waren, waarbij je figuurlijk bedoelde uitdrukkingen letterlijk ging gebruiken, zijn nu kwasi verdwenen. Omdat je er zelf ook genoeg van kreeg?*

- Omdat ik ze niet meer nodig had, veronderstel ik. *Met een klank van hobo* is een ‘rijpere’ bundel, zegt de kritiek, en vindt dat een verbetering. Maar waarom zou rijpheid een deugd moeten zijn? Ik ben helaas rijper geworden. Was ik nog maar wat onbesuisder en wat woordspeleriger en me niks aantrekkend van kritici die dat allemaal te

studentikoos vinden. De poëzie is van oudsher streng gereglementeerd. En ik heb altijd de neiging gehad om tegen reglementen tekeer te gaan. Misschien vandaar die woorspelingen, die grapjes, ‘pas toch een beetje op, riep Kees Fens ons nog na’. Nou, dat bleek een profetische regel. Ik heb daar ooit met Kopland over gediskussieerd, die vindt bijv. ook al een regel als ‘het konfijten van feiten’ een woordspeling. Hij zegt: je kan dat nu eenmaal niet meer doen, in een land dat Toon Hermans gekend heeft. Nou, wa's dat voor een argument? Als Toon Hermans *mij* gekend had, had hij er betere gemaakt. Shakespeare zit vol woordspeling, iemand als H.C. ten Berge speelt met woorden, met een systematiek die zelfs mij ergert. Ook Nijhoff deed het, deed meer specifiek wat jij noemt, woorden een beetje loswringen uit hun geijkte betekenis. ‘Een geur van hoger honing/verbitterde de bijen’. Dat is tegelijkertijd zoete honing die de bijen bitter maakt, en hogere honing die hen *ver*bittert, omdat ze er niet bij kunnen.

Dat is toch de essentie van poëzie, dat ze met woorden iets doet, wat de spreektaal er niet mee doet? Dat ze probeert er zoveel mogelijk betekenissen tegelijkertijd van te laten doorklinken? Ik ben nogal bevriend met een keramiste die ook wandtapijten maakt. Iedereen die bij haar passeert, wordt gevraagd om al zijn overbodige lapjes en stofjes en doekjes af te geven. Want dààr werkt zij mee. En ze zei me ooit: ik doe hetzelfde als jij, met dingen die niemand meer nodig heeft of opmerkt, ouwe woorden, ouwe lappen, iets nieuw maken.

Het is niet omdat ik de woordspeling, of laten we, ruimer, zeggen, het spelen met taal, niet meer nodig heb in die laatste bundel, dat ik het zou afvallen. Ik gebruikte het trouwens bij voorkeur in liefdesgedichten, en ik vind nog altijd dat het daarin past. Ook de liefde is speels, en woord-speels, en lacherig. Je kan niet tegelijkertijd zeggen dat *De Lenige Liefde* fris was en jong, én betreuren dat er woordspelletjes in voorkwamen, reglementenspelletjes eigenlijk. Het ene is dank zij het andere. Iets anders is dat een woordspeling goed of slecht kan zijn, zoals een beeld goed of slecht kan zijn, zoals een gedicht goed of slecht kan zijn. Ik heb er een paar goeie, dat staat vast. En als er al een slechte zou tussen zitten, mag je ze mij altijd aanwijzen. Mag ik nog even - want dit ligt me nauw aan het hart. Het bezwaar is altijd: de eerste keer dat je het leest is het best leuk, maar het effekt is niet voor herhaling vatbaar. Ik zou zeggen: de eerste keer is best leuk, maar de tweede keer ontdek je wat er, behalve de woorspeling, òòk nog in stak.

- *De titel* Met een klank van hobo *is weer een regel uit een gedicht, net als bij de vorige bundel. Wat heb je met deze titel bedoeld? Waarom heb je speciaal deze regel als titel gekozen?*

- Omdat hij nogal veel samenvat. 'Hobo' is zowel een weemoedig instrument, dat komponisten meestal tot een serene melodie uitnodigt, als Amerikaans voor 'zwerver' - in teksten van Bob Dylan bijvoorbeeld, '*I'm a poor lonesome hobo*' en zo. En ik ben dan een soort thuiszittende zwerver. Eigen huis, eigen vrouw, eigen kinderen, maar thuis altijd 'wablieft' vragend, want ik ben ver weg. Maar als ik echt eens ver weg ben, denk ik natuurlijk alleen aan huis. Ik bedoel: je tracht te leven met je onzekerheden, je tracht het je behaaglijk te maken in een aantal onbehaaglijkheden, en als 't erop aankomt, voel je je daar nog goed bij ook. Je moet wel, want iets anders is er niet.

- *Er is dus een gevoel van onzekerheid, van onveiligheid ook?*

- Ja, van onveiligheid, maar waar nog wel mee te leven valt. Beter dan met veiligheid, want dan gebeurt er niks meer. Ik voel me beter bij onzekerheden, dan bij zekerheden. Zelfzekere lui geloof ik niet. Daarom ook geloof ik weinig policiti. Als ze hun verklaringen nou eens begonnen met 'Ik weet het ook niet, maar'. Ik wou graag eens een partij voor niet-weters oprichten. Ik ben van één ding zeker: dat ze het beter zou doen dan de zékeren. Een idee waar je niet aan twijfelt, kàn niet goed zijn. Laten we zeggen dat het even goed is als een idee waar je wèl aan twijfelt. Maar net door dat twijfelen heb je dat ene twijfelachtige idee al ingedekt tegen alle mogelijke bezwaren van achteraf, zodat het er alleen maar beter op worden kan. Twijfelaars amenderen zichzelf, zullen altijd sterker staan dan zelfzekeren.

- *Het prozastuk* Koud als een bosbes *dat verscheen als een aflevering van het tijdschrift 'Revolver' in 1981 is blijkbaar een romanfragment. Hoe is die tekst ontstaan?*

- In twee keer. Ik heb ooit eens tijdens een paasvakantie een kleine 100 pagina's bij mekaar geschreven om te zien of ik dat kon, een verhaal. Het eerste antwoord was nee. Want mijn vrouw schoot in de lach bij alle tragisch bedoelde passages. Jammer, want het zou het eerste necrofiele verhaal in onze letterkunde geworden zijn. Het begon met een jeugdliefde, of twee-drie jeugdliefdes, waarvan ik er één gemaakt had. Maar in het tweede deel van het verhaal wou ik die jeugdliefde, oud geworden, nog eens ontmoeten. Toen moest blijken dat ze kanker had. We zouden nog één keer samen naar bed. Maar net voordien had zij een dodelijke dosis slaapmiddelen genomen. Kort-

om, terwijl ik minder en minder stijf werd, werd zij het meer en meer, en uiteindelijk trok ik me terug uit een lijk.

Zou een Marco Ferreri dat niet willen verfilmen, denk je?

Maar goed, met het eerste deel van het verhaal, toen ik er nog niet op los fantaseerde, viel wel wat te doen, ik vond het zonde om het allemààl weg te gooien. En dat heb ik dus herwerkt tot dit verhaal, een poging om, met twaalf jaar recul, de sfeer van De Lenige Liefde nog eens op te roepen, tenminste van die liefdesgedichten waarin het slecht afloopt, en om daar wat gefilosofeer en gemijmer aan toe te voegen. Zodat ook het tweede antwoord op de vraag of ik dat wel kan, een verhaal schrijven, nog onduidelijk is. Ik heb een aantal erg enthousiaste reakties gekregen, maar ook een paar negatieve. Die laatste zeggen dat er niks in gebeurt. Nounee, dat wist ik ook wel, het is een veel te poëtisch verhaal, bijna een karikatuur van een dichter die ook eens aan proza wil doen. Maar anderzijds ken ik tientallen goeie verhalen waarin evenmin iets gebeurt. Ik geloof dat mijn aanvankelijke fout juist was dat ik wèl iets wou laten gebeuren, meerbepaald meteen het mooiste wat je je voor kan stellen: vrijend sterven.

- *In 1979 publiceerde je* Ter ere van de goedertieren maan, *een bundel vertaalde gedichten van Edna St. Vincent Millay. Hoe ben je ertoe gekomen deze Amerikaanse dichteres, die bij ons nagenoeg onbekend is, te vertalen?*

- Zij is in beperkte kring wèl bekend geweest, hoor. Tuur van Wallendael vertelde me eens dat hij, plus een aantal germanistenvrienden van toen, allemaal een poster op hun kamer hadden hangen met een gedicht van haar erop. Maar vooral in Amerika is ze ontzettend populair geweest, zij het in de jaren twintig-dertig. Ik bezit een boekje van haar, een *Army Edition*, een speciale oplage van ineens 20 of 30.000 exemplaren, bestemd voor ‘onze jongens aan het front’, om in hun achterbroekzak te steken: het formaat is dat van een portefeuille. Ik zie dat niet zo gauw met veel poëzie gebeuren, zo'n soldatenuitgave.

En toch is ze zo goed als onbekend gestorven, in 1950. Toen ik, na lezing van een paar gedichten van haar, in The Penguin Book of Love Poetry, meer over haar wou weten, vond ik in de Encyclopedie van de wereldliteratuur, negen delen, precies zes regeltjes over haar, zeggende dat ze ‘zich aanstelde als sophisticated woman’. In de Encyclopedia Brittanica hetzelfde: een regel of zeven-acht.

Er waren dus meteen twee dingen die me fascineerden, één: haar poëzie, waarvan ik een kleine dertig sonnetten vertaald heb, eigenlijk

bewerkt. En twee: haar leven zelf, waarover ik in Tirade een nogal uitgebreid stuk geschreven heb, vanuit de vraag: hoe is het in godsnaam mogelijk dat zo'n gevierde dichteres in zo'n anonimiteit wegzinkt. Nou, een van de belangrijkste redenen daartoe was, paradoksaal genoeg, juist die populariteit. Millay is populair geweest in de florissante jaren 20, in Greenwich Village, de bohémienkolonie van New York, de tijd van Scott Fitzgerald, de vrolijke jaren. Maar haar populariteit berustte op een misverstand: ze werd populair met de verkeerde gedichten, o.a. met een bundeltje 'A few Figs from Thisles', stekelige, plagerige, 'flippante', flapuiterige, beetje uitdagend-feministische gedichtjes, waarvan ze het achteraf betreurde dat ze die apart had uitgegeven, in plaats van ze hier en daar in betere bundels weg te moffelen. Terwijl haar beste sonnetten-cyclus, 'Sonnets from an Ungrafted Tree', sonnetten van een ongeënte boom, ook vandaag de dag nog altijd zo goed als onvermeld gebleven is in al wat ik over haar las. Dat zijn sonnetten bij het sterfbed van een man, waar de 'zij', het hoofdpersonage, eigenlijk nauwelijks om gegeven heeft, maar met wie ze zich, in de mate dat hij sterft, ook verbondener gaat voelen. Die reeks is blijkbaar van een hardheid, een cynisme, dat in haar tijd blijkbaar niet zo goed gepruimd werd. Misschien ook omdat men er Millay, de '*it-girl*' uit die tijd, de flirterige salonfiguur, de uitdagend-kokketterende feministe, minder in terugvond: het zijn de enige gedichten die ze ooit geschreven heeft, die niet in de ik-vorm staan. Daar komt bij dat ze in de oorlogsjaren bewust haar populariteit de nek heeft omgewrongen, door slechte, pamflettaire oorlogs-poëzie te gaan schrijven. Dat kwam omdat ze met een Hollander getrouwd was, Eugène Boissevain, de zoon van de toenmalige direkteur van het Algemeen Dagblad, en langs die kant familie aan het front had, o.a. een neef die tijdelijk vermist werd. Ze is vanwege die 'hectaren slechte poëzie' een paar jaar in psychiatrische behandeling gemoeten, maar ze zag dat als hààr oorlogsbijdrage: ze had geen zonen te offeren, het enige wat ze kon offeren was haar reputatie, schreef ze aan een vriendin. En dat is goed gelukt, blijkbaar.

Het kurieuze is eigenlijk niet die afgang van haar, die heeft z'n eigen heldhaftigheid en generositeit, maar het feit dat ze die afgang, in haar laatste posthuum gepubliceerde gedichten 'Mine the Harvest' nog te boven gekomen is. Maar ook hierover weer: geen woord van de kritiek. Terwijl er prachtige gedichten in staan over ouder worden, gedichten waarin ze dezelfde hautaine minachting die ze vroeger voor mannen had, nu op de dood betrekt, maar ook gedichten van een aangrijpende bedaagdheid. En ook die bedaagdheid zal wel niet gestrookt hebben met het salon-image dat men van haar prefereerde.

- *Je hebt haar niet altijd orthodoks vertaald?*

- Nee, ik had het meteen bewerkingen moeten noemen in plaats van vertalingen, dan had ik er minder kritiek op gekregen. Maar ik heb in een inleiding alles mooi aangegeven, de vrijheden die ik me gepermitteerd had mooi op een rijtje gezet. Ik zeg in die inleiding dat ik haar vertaald heb, ongeveer zoals je van een film twintig jaar nadien een remake maakt. In film mag dat, in literatuur blijkbaar niet. Maar mijn idee was: wie wil kan haar altijd in het Engels gaan lezen, Engels is tenslotte geen Russisch. Ik wil er juist toe aanzetten, dat men haar, volledig, in het Engels gaat lezen, door in een paar Nederlandse bewerkingen juist haar eigentijdsheid te aksentueren. Daardoor is mijn vertaling een beetje polemisch. Ik wil ermee zeggen: kijk eens wat een prachtige dichteres, en zo onbekend. Maar ook: kijk eens hoe eigentijds, en dat laten jullie onder bibliothekenstof liggen verkommeren. Dus heb ik haar misschien wel eens woorden in de mond gelegd die ze in hààr tijd niet zou gebruikt hebben. En ik heb alleszins ook een paar strofen die me te retorisch leken, weggewerkt, en vervangen door andere strofen, òf uit een ander gedicht, òf van eigen makelij, maar in haar geest. Als je sonnetten inderdaad rijmend wil vertalen, kan je trouwens niet anders dan dat tamelijk vrij doen, denk ik. Men prefereert in Nederland een onvrije letterlijkheid. Maar ik merk dat ook Joseph Brodsky, een verbannen Rus van wie onlangs in Amerika een door hem geautoriseerde vertaling gedichten verscheen onder de titel ‘A part of speech’, pràchtige poëzie, kiest voor een rijmende vrijheid.

- *Heeft dat vertaalwerk invloed gehad op je eigen poëzie?*

- Ik heb het vooral gedaan omdat ik er plezier in had, het plezier om ook eens een vrouw te zijn, het plezier om al dertig jaar dood te zijn, ik hèb al eens iets posthuums gepubliceerd, verder hoeft het dus niet meer. En het plezier om steengoed te zijn, maar dat was ik al.

Misschien heb ik via die vertalingen de sonnetvorm, ten behoeve van mijn eigen poëzie, onder de knie willen krijgen, dat kan. Ik heb er trouwens, ook al weer polemisch, willen mee aantonen: kijk eens tot welke grandeur, tot welke majeurtoon een sonnet in staat is, jullie kneuterige knutselaars allemaal.

Maar verdere invloed? Ik geloof het niet, omdat Millay aan overstatement doet, en ik aan understatement. Het is grootspraak tegenover kleinspraak. Ik kan die grootspraak, die figuurlijke hoofdletters, voor mezelf niet opbrengen. Maar dat wil niet zeggen dat ik het soms niet erg plezierig vind om, onder andermans naam, te doen. Overstate-

ment kan prachtig zijn, natuurlijk. En grote gevoelens hebben het voordeel dat ze inderdaad groot zijn, maar het nadeel dat er niet mee te leven valt. Dat zie je ook bij Millay, met haar ziektes, haar nevralgieën, haar depressies, haar drugs op een bepaald moment zelfs. Als je jezelf als minnares voortdurend vergelijkt met Isolde en met Guinevere, liefde ook in doodsgevaar, als je je nederlagen voortdurend moet opfokken tot taalkundige zegepralen, wat Millay deed, dan ga je daar ooit wel eens aan onderdoor. Er is een biografe, Anne Cheney, die Millay's lange poëtische inzinking weet aan haar huwelijk, zeggende: zo'n dichteres mag eigenlijk nooit trouwen, dat is verraad. Ik zie het eerder omgekeerd: Millay is niet ten gronde gegaan aan haar huwelijk, dat heeft haar integendeel de kans gegeven om, goed afgeschermd van de wereld, nog een tijdje te blijven doen alsof er voor haar geen alledaagsheid bestond. Millay is ten gronde gegaan aan haar eigen soort poëzie. Je kunt niet blijven leven met alleen maar enkele grote gevoelens. Ik doe het liever met heel veel kleine.

Jef Geeraerts

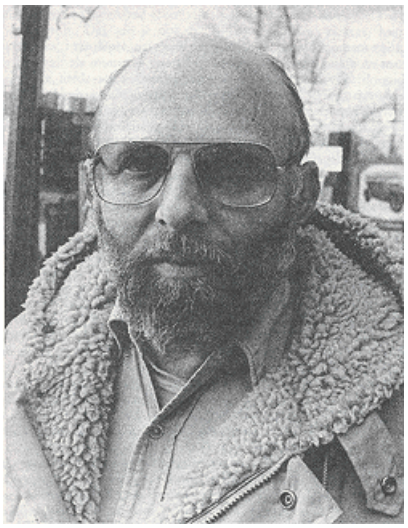
Geboren op 23 februari 1930 te Antwerpen. Was assistent en later gewestbeheerder in Belgisch Kongo van 1954 tot 1960. Sedert 1963 leeft hij als schrijver en vertaler.

Publikaties: Ik ben maar een neger (roman, 1962), Schroot (roman, 1963), Zonder clan (roman, 1965), Het verhaal van Matsombo (roman, 1966), De troglodieten (verhalen, 1966), De zeven doeken der schepping (toneelstuk, 1967), Gangreen 1 - Black Venus (roman, 1968), Indian Summer (verhalen, 1969), Tien brieven rondom leven en dood (brieven, 1971), Over gedichten vol liefde en verrukking (bloemlezing, 1972), Gangreen 2 - De goede moordenaar (roman, 1972), Verhalen (1973), Reizen met Jef Geeraerts (reisreportages, 1974), Kongo en daarna (verhalen, 1975), Gangreen 3 - Het teken van de hond (roman, 1975), De heilige kruisvaart (pamfletten, 1976), Dood in Bourgondië (roman, 1976), Gangreen 4 - Het zevende zegel (roman, 1977), Gedachten van een links bourgeois (aforismen, 1977), De zaak Jespers (verslag, 1978), Kodiak .58 (thriller, 1979), Laatste brief rondom liefde en dood (1980), De Coltmoorden (thriller, 1980), Jagen (roman, 1981), Diamant (thriller, 1982), Drugs (misdaadroman, 1983).

Literatuur: Jef Geeraerts, Profielreeks, uitg. Paris-Manteau, Brussel, 1972; Jef Geeraerts, speciaal nummer 49/50 van het tijdschrift Yang, Gent, 1973; Gesprekken met Paul de Vree, De Tafelronde nrs. 3-4, Antwerpen, 1975; Jef Geeraerts door Phil Caillau, reeks Grote Ontmoetingen, uitg. Orion, Brugge, 1978.

Bekroond met de prijs van de provincie Antwerpen in 1964 voor 'Ik ben maar een neger'; de Arkprijs van het Vrije Woord in 1967 voor 'De troglodieten'; de Coopalprijs voor vertalingen in 1969 voor 'Emmènemoi au bout du monde' van Blaise Cendrars; de Driejaarlijkse Staatsprijs voor Verhalend Proza in 1969 voor 'Gangreen 1 - Black Venus'.

Dit gesprek verscheen in maart 1983.



- Jef, de publikatie van je boeken ging meestal gepaard met een stroom van commentaren en interviews. Daarin werd hoofdzakelijk gehandeld over de inhoud van die boeken, waartegen ook vaak morele bezwaren werden geformuleerd. In andere gesprekken, zoals deze met Paul de Vree, werd uitvoerig gehandeld over je eigen levenservaringen. De relatie tussen je eigen leven en de inhoud van je boeken werd ook dikwijls besproken. Deze onderwerpen lijken mij dan ook nagenoeg uitgeput. Maar anderzijds is de inhoud van je romans inderdaad zo belangrijk, dat we er misschien ook in dit gesprek niet helemaal buiten zullen kunnen. Maar laten we het, om te beginnen, toch over iets anders hebben, nl. over je literaire opvattingen. Welke eisen stel je zelf aan een roman? Uit je eigen werk kunnen we afleiden dat hij allereerst een spannend verhaal moet bevatten. Je behoort immers tot de vertellers in de literatuur.

- Ik ben inderdaad in de eerste plaats een verteller. Ik heb trouwens nooit een gedicht geschreven of toch wel: één of twee, maar die zijn dan heel slecht. Zoals je zegt, een roman moet een verhaal zijn, d.w.z. hij moet een 'begin' en een 'einde' hebben. Ik schrijf bovendien niet alleen verhalen waarin ik de hoofdpersoon ben of de gestileerde hoofdpersoon in de bijvorm, maar ik schrijf altijd - en dat is een regel voor mij - alleen maar over dingen, die ik heel goed ken. Ik zal nooit iets proberen uit te vinden. En als ik iets niet goed ken, bijv. zoals in het geval van mijn thrillers nu, dan ga ik naar mensen, die bepaalde dingen heel goed kennen, d.w.z. specialisten. En dan praat ik met hen. En dan leer ik het gebied verkennen, waarover zal geschreven worden dus over wat ik vroeger nog niet kende. Die mensen, dat zijn meestal experts in die materie, die geven mij dan documentatie of boeken of bibliografie, zodat ik mij daar verder in kan specialiseren. En dan constateer ik op het laatst, niet dat ik daar een expert in ben geworden, maar dat ik toch over de meest doodgewone dingen, bijv. over diamant, om maar een voorbeeld te geven, dat ik daar tevoren niets over wist en dat het niet zo moeilijk is om er exacte dingen over te vernemen. Dingen, die ik dan in mijn verhaal kan verwerken, zodat mijn aandachtige lezers met de toppen van de vingers voelen, dat ik hun geen leugens wijsmaak of geen dingen uitvind, die niet bestaan of die zomaar 'een beetje' waar zijn.

- Paul de Wispelaere schrijft in 'Het Perzisch Tapijt' dat het opzetten van een spannend verhaal te dicht aanleunt bij de schokkende faits divers van iedere krant om de hedendaagse literatuur nog te kunnen verrijken.

- Dat is natuurlijk een opvatting van Paul de Wispelaere. Waarom hebben bepaalde critici in godsnaam een ietwat neerbuigende houding tegenover het verhaal? Dat is een beetje de mode geworden. Ik constateer dat nog regelmatig. Welnu, nu ga *ik* ook een beetje neerbuigend doen. Een goed verhaal schrijven, dat spannend is, is verdomd moeilijk. En ik verdenk de mensen ervan, die beweren dat dit geen echte literatuur is, dat zij niet in staat zijn om zo een verhaal te schrijven. Vanaf het moment dat je zo een oordeel velt, want dat is een oordeel vellen, dat 'verhalen schrijven' tweede klasse is of tweede garnituur, dan moet je bewijzen dat je het zelf kunt. En dan bétere dingen maken. Maar zij doen dat niet. Een echt, goed opgebouwd verhaal, dat men van het begin tot het einde uitleest, schrijven zij niet. Is Marquez soms niet in de eerste plaats een verteller? Werd hem dat ooit verweten door dezelfde mensen die ik hier bedoel?

- Dat is een argument dat mij doet denken aan het verwijt dat men vroeger de abstracte kunstschilders toestuurde. Men zei toen ook: zij kunnen niet figuratief schilderen. Dat ze eerst maar eens een goed figuratief schilderij maken en daarna abstract werken. Dit ligt in dezelfde lijn.

- Ik ben geen schilder, ik heb over die kunsttak maar oppervlakkige ideeën. Ik beperk me tot het al dan niet mooi vinden van een plastisch kunstwerk. Als ik bij het zien ervan een schok krijg, iets als Ha! dan is het voor mij een revelatie en dat hangt niet af van figuratief of abstract.

- Maar die thrillers die je nu schrijft, je hebt er zelf van gezegd dat zij een intermezzo zijn. Dat intermezzo spreidt zich uit over verscheidene jaren en verscheidene boeken. Beschouw je die ook als behorend tot je literaire oeuvre?

- Waarom niet? Ik schrijf ze toch. Ze zijn van mij. En als je heel aandachtig leest, dan voel je toch af en toe dat ik mij heb moeten inhouden om niet een zogenaamde echte roman te schrijven. Van die flitsen zo, dat je voelt, hier heeft hij opgehouden, hij wil terug naar de facts, hij wil het verhaal perfect doen vooruitgaan, alleen de gegevens ontwikkelen die er al in zitten.

- Je hebt vroeger herhaaldelijk gezegd in interviews dat fictie je eigenlijk niet interesseerde. Dat was indertijd toen je aan de Gangreen-reeks bezig was. Je bent blijkbaar van opvatting veranderd, want die thrillers, die je nu schrijft, zijn toch wel fictie.

- Voel je dan niet dat die thrillers bijna altijd een uitvloeisel zijn van mijn vroegere romans? In die vroegere romans was er actie, geweld, dood, wreedheid. Hier is het net hetzelfde. Bijna in elke thriller is er sprake van Zaïre, van een land dat ik zeer goed ken. Er komen negers in voor, er is een soort van, ja wat men racisme noemt. Het is geen racisme, maar men noemt het zo. Okay.

In de Gangreen-reeks ben ik de hoofdpersoon en het is dan ook geen fictie. De *vorm* is fictie, maar de dingen zijn echt gebeurd. Ik ga daar nu voorlopig van af. Ik laat *personages* optreden. Ik zou ook gewoon dingen kunnen *uitvinden*, uit mijn duim zuigen. Nee, dan ga ik facts opzoeken, die ik niet ken. En ik studeer daar zo lang op, tot het lijkt of ze mezelf overkomen zijn. Bijv. om *De Coltmoorden* te schrijven, heb ik mij een Colt .38 aangeschaft, een echte. Die legde ik tijdens het schrijven als een fetisj voor mij op de tafel, om a.h.w. betoverd te worden door het object. Colt .38, het hoofdingrediënt van de titel. De plot vind ik uit, dat geef ik toe, maar de ingrediënten, die zijn echt. Die ga ik zoeken waar ik ze kan vinden. Maar ik beloof mijn lezers dat dit slechts een intermezzo is. Ik schrijf gewoon graag thrillers. En ik heb besloten van eens een paar jaar dingen te doen, die ik graag doe. Want zo ploeteren in je eigen psyche, dat is niet zo aangenaam als men denkt. Ik heb dat vroeger al genoeg gedaan. Toen had ik meer behoefte om dat te doen. Maar terwijl je bezig bent met zulke boeken zoals de Gangreenreeks, ben je nogal vervelend in de omgang. Ik zeg maar wat: ik wil mijn laatste rijpe mannenjaren een beetje aangenaam doorbrengen.

- *Betekent dit dan dat je de Gangreenreeks niet meer zult voortzetten?*

- Jawel, *Gangreen 5* staat reeds zeer stevig op poten. Hij heet *De straat van genade*. Hij speelt in de hoerenbuurt in Antwerpen. Het boek zit perfect in mijn hoofd. Ik moet er alleen maar aan beginnen. Maar ik ga dat nog niet doen. Ik laat dat nog een beetje euh... rotten. Ik denk dat ik daar een van de volgende jaren mee zal beginnen. Eerst komt er een boek waarin de dood van mijn moeder een grote rol zal spelen. Mijn moeder is in 1981 gestorven. Het ouder worden bij mij en de dood van mijn moeder, altijd afwisselend, met flash backs naar mijn jeugd. Mijn verhouding met mijn moeder dus. Ik ken de titel van dat boek al, dat wordt *17/10*, dat is een symbool voor hoge bloeddruk. Dat boek komt buiten de Gangreen-reeks. *Gangreen 6* zal ik waarschijnlijk schrijven nadat mijn vader zal gestorven zijn.

- *Je romans hebben ook steeds iets van een reportage. Ik denk bijv. aan*

Gangreen 2, *waar je aan het eind verslagen publiceert over de massamoorden in Oradour, My Lai en Stanleystad, en ook nu met je thrillers ben je vooraf steeds goed gedocumenteerd*.

- Als ik jonger zou zijn, dan zou ik mij nu in het New Journalism storten, denk ik. Zoals Günther Walraff. Dat is mijn droom: journalist worden en mij totaal verdiepen in mijn onderwerp, zodat ik zelf eigenlijk het onderwerp word. En dat ik van dat onderwerp, wat eigenlijk uit facts bestaat, een soort literair werkstuk kan maken, dat *boeiend* is en dat de mensen zouden lezen als een stuk literatuur. Of dat nu door de gangbare critici literatuur wordt genoemd of niet, dat raakt mij niet. Het moet *boeiend* zijn. Dat is als je wil een domme regel die ik mij opleg. Voor mij is bij voorbeeld de eerste zin van het eerste hoofdstuk enorm belangrijk, omdat ik me daar - mijn eigen ervaring als lezer is ook zo - laat *pakken*. Of niet. En als ik mij laat pakken, dan is het altijd in de eerste bladzijden. En ik probeer dat ook als schrijver te doen met mijn lezers. Dàt is volgens mij techniek, en dat moet je met zorg doen, en daar kruipt tijd in, en daar moet je disponibel voor zijn, daar heb je energie voor nodig en daar heb je al je tijd voor nodig.

- *Je sprak daarnet over New Journalism, en dan denk ik vooral aan auteurs in Amerika als Norman Mailer en Truman Capote, maar je thrillers lijken mij toch meer de richting uit te gaan van de Engelse en Amerikaanse spionageromans, zoals Frederick Forsyth die ook schrijft*.

- Ik zie het al, je denkt natuurlijk aan ‘In Cold Blood’ van Truman Capote. Het is mijn grote droom, dat ook eens te doen. Ik heb daar met juristen over gesproken, ik bedoel met onderzoeksrechters, omdat die dergelijke dossiers het best kennen. Dat gaat dus niet in België. Omdat je niet over de documenten kunt beschikken. Zelfs als de erfgenamen het toelaten, moet je tenminste nog vijftig jaar wachten. En dat vind ik te lang, haha. In Amerika wordt zoiets zelfs niet aan de familie gevraagd. Je gaat naar de mensen, die de hele zaak hebben uitgeplozen en je krijgt de dossiers. Bijv. Vincent Buglios, de ‘procureur’ die het rekwisitoor van de Mansonzaak heeft opgesteld. Die heeft daar een prachtig boek over geschreven. Aan de hand van de echte documenten wordt de hele zaak Charles Manson uitgebeend. Het is boeiender dan een literaire roman. Maar het léést als een roman, omdat het over echte dingen gaat, met verwijzingen naar de documenten en alles erbij. Dat is dus geen bullshit, die je nà vijf bladzijden neerlegt om te gaan douchen. Ik heb een akkoord met mezelf gesloten. Ik lees alleen nog wat ik graag lees. Het leven is te kort, zie je.

- *Boon heeft wel gewerkt met oude documenten. Hij is de politiedossiers gaan naslaan uit het begin van deze eeuw voor het schrijven van 'De zwarte hand' en 'Het jaar 1901'.*

- Uitstekend, maar de vorige eeuw interesseert mij niet. Zaken van nu moet ik hebben, de zaak Horion, de zaak Jespers, de zaak Van Eycken.

- *Maar er zijn nu toch wel zaken in het buitenland, zoals de zaak Barbie in Frankrijk.*

- Barbie? O ja dat zal uiteraard zeer boeiend worden natuurlijk. Misschien dat ik wel zal proberen eens naar Lyon te gaan om lijfelijk de sfeer te gaan 'opsnuiven', maar als de nieuwe wet erdoor komt dat het proces Klaus Barbie op TV komt, zal Jef Geeraerts ademloos met zijn neus tegen de beeldbuis aan geplakt zitten. Als het zomer is en warm buiten, onder een parasol, met een lekker ijsgekoelde gin tonic.

- *Behalve een therapeutische functie voor jezelf heeft de roman ook een maatschappelijke functie. Hij werkt bewustzijnsverruimend voor de lezer. In die zin zou men je dus een geëngageerd auteur kunnen noemen.*

- Ik ben een kind van mijn tijd. Waarom zou ik niet geëngageerd zijn? Waarom zou ik mij niet interesseren in de dingen, die zich om me heen afspelen? We leven in een tijd waarin de dingen enorm versneld gebeuren. Wij maken in vijftig jaar meer mee dan andere mensen vroeger (als dat mogelijk was) in drie eeuwen. Wij leven in dit opzicht in een bevoorrechte tijd. Ik vind dat een schrijver niet per se de plicht heeft om de haverklap op de barrikades te gaan staan en in betogingen mee op te stappen. Als het wérkelijk de moeite waard is, dan moet je het doen, ja. Maar je moet vooral aandachtig de dingen observeren, die om je heen gebeuren op politiek, economisch, sociaal gebied. De mythologie trachten te achterhalen en vooral de leugen te ontmaskeren, want de wereld om ons heen bestaat grosso modo hoofdzakelijk uit maskers en die moet je afrukken. Om de ogen van de lezers te openen. Om af en toe eens 'het hart van de wereld' proberen te raken. De Grote Hoop van elke schrijver.

- *Maar men heeft je met de Gangreenromans precies verweten dat je vooral over jezelf schrijft en dat je hierbij jezelf de mooie rol toeëigent, dat je daarbij ook nog liegt, een mythe opbouwt en dat je schrijven slechts diende als therapie voor jezelf.*

- Dat is inderdaad één aspect ervan. Maar ik ben dat al gauw moe geworden. Maar in *Gangreen 4 - Het zevende zegel* kom ik er volgens

mij niet zo mooi uit. Vanaf het moment dat ik uit de Kongo, van toen ik in België teruggekeerd ben, loop ik daar toch maar rond als een klootzak. Ik weet niet wat aan te vangen. Ik voel me waardeloos. In plaats van de 'held' ben ik eigenlijk een anti-held geworden. In dat boek is er een ommekeer gekomen in die... Ik zou het mythologie noemen. De dingen een beetje kleuriger voorstellen dan ze werkelijk waren. Maar het is toch een feit dat de mogelijkheden, die men in die tijd in Kongo had als blanke kolonisator veel groter waren dan in België. Dat men toch dingen kon dien, die ten eerste nu niet meer mogelijk zijn en die zeker in België nooit mogelijk geweest zijn. En dan geeft dat misschien wel een beetje de indruk alsof men de zaken wat 'oppept'. Als je bijvoorbeeld iemand, die lange tijd in Kongo heeft verbleven, vraagt: was het in Kongo wel mogelijk dingen te doen zoals in jouw boeken dan zal die ja zeggen. Een ander die nooit in Kongo is geweest die zal zeggen: ach, louter verzinsel! Het is echter een feit dat die Gangreen-boeken bij de lezers een merkwaardige escape hebben teweeggebracht, naar het exotisme toe, naar de vrijheid, naar de Natuur met een grote N. En anderzijds bij sommige lezers een gevoel van wrevel. Maar als je die wrevel gaat analyseren, dan wordt die veroorzaakt door een oeverloze frustratie. Eenvoudig omdat ze zelf niet in de gelegenheid zijn geweest om de dingen te doen die ik beschrijf. Dat ze die wel graag zouden gedaan hebben, maar dat ze door louter toeval of door gebrek aan moed de gelegenheid niet hebben gekregen om... En ze weten nu dat het niet meer mogelijk is die kans te krijgen. Ik heb eigenlijk de laatste trein gehad om dergelijke dingen nog te kunnen doen. Gewoon 's morgens zeggen: 'Kom, in plaats van te werken gaan we een buffel jagen.' Dat was mogelijk. Dat kun je hier in België niet. Daar moet je om halfnegen op je werk zitten.

- *Het avontuur speelt een grote rol in je romans. Eigenlijk ben je een schrijver van avonturenromans*.

- Eigenlijk wel, ja. Behalve *Brieven rondom liefde en dood* en *Dood in Bourgondië* zijn al mijn boeken stuk voor stuk avontuurlijke verhalen. Ik houd van het avontuur. En ik houd daar nog altijd van. Ik houd er nog altijd van mij in situaties te storten, waar de uitkomst niet zo heel zeker is en waar de uitkomst bepaalde omstandigheden meebrengt, die men 'avontuurlijk' zou kunnen noemen. Dus dingen meemaken die je niet kunt voorzien plus: er oplossingen voor zoeken. Vooral praktische oplossingen zoeken. Niet de ondergang via het avontuur. Je praktisch ertegen wapenen zo dat je het avontuur kunt meemaken zonder dat je er de controle over verliest.

- Je maakt dus enerzijds de lof van een leven vol avontuur, vol actie, maar anderzijds wijd je nu je leven aan het schrijven. Dat is een heel rustig bestaan. Is dat niet in tegenspraak?

- Ik heb genoeg meegemaakt, denk ik. Van mijn twintigste tot mijn dertigste jaar, dat is dus tien jaar, de tien beste jaren, dat je er fysiek tegen kunt, heb ik enorm veel meegemaakt. Ik heb een soort 'reserve' kunnen aanleggen, waaruit ik nu kan putten. Maar je zegt dat zomaar, dat ik nu een rustig leven leid. Vind je soms dat twee reizen naar de Alaska-wildernis om een beer te jagen een rustig leven is? Het schrijven beperk ik wel tot het absolute minimum. Ik ben nu weer bezig met de voorbereiding van een nieuwe thriller over drugs, over de grote drughandel, de corruptie plus zekere politieke achtergronden, meer laat ik er nog niet over los. De maanden, die ik besteed heb aan research en studie daar omheen, dat beslaat een veel langere periode dan het schrijven. Van 1 mei, wanneer wij voor twee maanden naar Sardinië vertrekken, tot begin augustus: vier maanden dat ik schrijf, maar dan ook zeer intens. Dat is alles bij elkaar toch niet lang. Dat is toch niet zeggen van: ik ga 's morgens aan mijn tafel zitten en ik ga eraan beginnen, braaf schrijven en mijn uren kloppen. Nee, dat doe ik nooit. Eigenlijk ben ik lui, weet je. Ik doe liever andere dingen dan schrijven. Knutselen, rommelen, auto rijden, vrienden ontvangen, in de zon liggen, lezen, eten, drinken, lekker, lekker.

- Je bent in 1962 gedebuteerd in 'De Vlaamse Gids, met het verhaal 'De taaie', en dit dank zij Jan Walravens, aan wie je trouwens dit verhaal hebt opgedragen. Dat verhaal heb je nog in Kongo geschreven in 1957. Deze datum staat onder het verhaal vermeld. Indien nu alles gewoon was doorgegaan in Kongo, zou je dan ook een schrijver geworden zijn? Het blijkt immers dat je daar toch ook probeerde te schrijven.

- Ik heb daar de eerste versie geschreven. Maar die zou je moeten zien. Ik weet niet of ik ze nog heb. Een soort Libelle-verhaal. Niet waard om gepubliceerd te worden. Het is ook het verhaal waar ik het langst aan gewerkt heb, denk ik. Vijf jaren.

In Kongo zou ik zeker geen schrijver geworden zijn. Ik was op weg om een tamelijk succesrijke carrière te maken. Elk jaar kreeg je een soort nota van je chefs. Voor mij was het 'elite'. Dat was het hoogste quotiënt dat je kon krijgen. Dan werd je ook automatisch bevorderd. Om 'elite' te verliezen, moest je trouwens bijna je vader en je moeder vermoorden. Het was ontzettend moeilijk om het te krijgen maar even moeilijk om het te verliezen. En als je ooit eenmaal 'elite' kreeg,

dan was je zeker dat je om de drie jaar een bevordering kreeg. Dus ik zou misschien uiteindelijk provincie-gouverneur geworden zijn. Een provincie daar is niet te vergelijken met Belgische normen, het is een gebied dat tien keer de oppervlakte van België beslaat. Als je je daar in stort, ik bedoel in die carrière, en nog in andere dingen, waar een sterfelijk mens zich onledig mee houdt, dan kun je volgens mij toch niet schrijven. Schrijven vraagt tijd en vooral disponibiliteit. Plus energie. Ik zou in Kongo zeker geen schrijver geworden zijn.

- *Je hebt Germaanse filologie gestudeerd aan de universiteit van Brussel. Heb je daar ook wat geleerd wat betreft de schrijftechniek, want daar is toch wel een evolutie in waar te nemen?*

- Ik heb daar vooral de literatuurgeschiedenis geleerd en ook nog andere dingen: hoe een tekst wordt benaderd, hoe hij wordt uitgelegd, maar voor het schrijven zelf heeft me dat volgens mij niet zo beïnvloed. Ze hebben mij de buitenkanten geleerd, de 'literatuur'. Ik weet niet of, als ik al die wetenschap niet geabsorbeerd had, ik anders zou geschreven hebben. Ik geloof het niet. Maar ik ben via die studies in contact gekomen met heel wat interessante mensen, met jonge mensen. In verhouding tot mij waren die jong. Dat vond ik formidabel. Ik ga graag om met jonge mensen.

- *Wanneer we nu je eerste boeken bekijken, dan zien we dat de constructie van* Schroot *veel ingewikkelder is dan deze van* Ik ben maar een neger. *De chronologie is dooreengegooid, het gezichtspunt wisselt voortdurend tussen dit van de schrijver en dat van het personage. De stijl is afwisselend episch en lyrisch. Je hebt blijkbaar toch wel willen experimenteren met de vorm. Behalve in de inhoud van je boeken ben je dus blijkbaar toch ook geïnteresseerd in literaire vormproblemen*.

- Ja, stijl vind ik zeer belangrijk. Maar vòòr *Gangreen 1*, laten we zeggen de periode 1962-68, heb ik alleen maar aan vingeroefeningen gedaan, om te zien of ik het allemaal zou 'kunnen' als het moest. Verschillende stijlen, de ingehouden stijl, de epische stijl, de ik-vorm, de hij-vorm, de verleden tijd, de tegenwoordige tijd, het switchen, flash back, het verhaal ook op zichzelf. Ik heb in die tijd ook allerlei verhalen geschreven, wat heel moeilijk is. Mijn werktuigen slijpen eigenlijk, zodat ze efficiënt kunnen gebruikt worden. En dan heb ik, denk ik, met *Gangreen 1* al wat ik geleerd had tijdens die jaren eens kunnen uittesten. Zien hoever ik kon gaan, gewoon op stijlgebied.

- *Je hebt dus bewust al die technische knepen uitgetest. Dat is niet intuïtief daarin gekomen*.

- Misschien heeft het studeren van Germaanse filologie daar wel een zekere invloed op gehad. We hebben toch vier jaar aan een stuk over niets anders horen praten dan het interpreteren van auteurs, literatuurkritiek, literatuurgeschiedenis, het uitbenen van teksten en dan kom je wel onder de invloed van die 'methodiek'. Misschien zal het mijn stijl wel beïnvloed hebben. Maar je moet het toch in je poten hebben, want anders komt het er niet uit. Kijk, als je het niet in je poten hebt en je studeert veertig jaar literatuur, dan zal het er nog niet uitkomen. Helpt wel een beetje, die vier jaar studie, maar het is niet onontbeerlijk.

- Schroot *is duidelijk een autobiografisch boek. Maar je hebt daar toch een personage gebruikt, die Harry*.

- Ja, ik durfde nog niet goed in de ik-vorm te schrijven. Het is eigenlijk ook een avonturenverhaal, met een beetje literaire pretenties. Maar toen ik *Schroot* schreef, was ik nog niet op de universiteit. Ik heb *Schroot* daarvoor geschreven. Maar ik moet wel zeggen dat ik in die periode veel las. Ik had niets te doen. Ik had vroeger wel wat gelezen, maar de moderne Vlaamse literatuur, zoals Claus, Boon, Elsschot en al die mensen, die had ik nog niet of heel oppervlakkig gelezen. En toen ben ik mij daar helemaal in gaan storten. Dat heeft me misschien beïnvloed. Omdat ik voelde dat die kerels een eigen 'stijl' hadden ontwikkeld. Nu je dat zegt, nu je dat er allemaal uit trekt, zoals verstijfde spaghetti, dan moet ik dat toegeven. Het is een goed ding dat je dat doet. De neerslag van de moderne Vlaamse literatuur, waar ik van hield, is groot. *Ik ben maar een neger*, dat daarvoor werd geschreven, is hops, het verhaal zonder pretentie. Het moest eruit.

- *Je stijl vertoont ook een invloed van de filmtechniek, o.m. in het gebruik van close ups, het wisselen van het plan en het verspringen van de taferelen. Dergelijke boeken lenen zich dan ook goed voor verfilming. Er is vroeger toch al eens sprake geweest van een film?*

- Mijn boeken zijn eigenlijk scenario's. Rob Houwer gaat volgend jaar *Gangreen 1* verfilmen. Al een jaar of acht geleden heeft hij dat boek gelezen en hij vond het een uiterst geschikt onderwerp om een film van te maken. Dan heb ik in het begin een beetje ruzie met hem gehad, omdat hij nogal uit de hoogte deed. En dan dacht ik dat er niets meer van terecht zou komen, dat het afgesprongen was.

Plotseling komt hij terug, alsof er geen vuiltje aan de lucht is. Toen hebben we een heel goeie relatie gekregen. Hij zei toen: ja, maar ik had toen geen geld genoeg, en ik voelde dat ik het niet zou kunnen doen. Daarom was ik misschen een beetje moeilijk in de omgang. Maar nu heeft hij geld en het contract is getekend. Hij gaat *Gangreen* verfilmen.

- *Waar wordt het ergens verfilmd, in Zaïre?*

- In de tropen natuurlijk. Niet in Zaïre, daar krijgen ze mij niet in. Ik zit zeker in de computer van de Staatsveiligheid van Zaïre. En ik wil met die hansworsten van Mobutu geen enkel contact hebben. Het is te gevaarlijk. Dan zou werkelijk de situatie aan mijn controle kunnen ontsnappen, tot mijn schade. Of die van mijn geliefde Edele Delen, zie je.

- *Zoals je daarstraks zei vormen de boeken, die je schreef vòòr de Gangreen-reeks slechts vingeroefeningen, waarbij je zocht naar een eigen uitdrukkingsvorm. Gangreen is dan de definitieve vormgeving, waarbij je de vroeger reeds aangepakte thema's nu veel breder gaat aanpakken*. Gangreen 1 *herinnert immers aan* Schroot *met de liefdesberoezing met Mbala en vooral Julie, maar ook aan* Zonder clan *en aan de verhalen 'De taaie' en 'Water'*.

- Vòòr *Gangreen* heb ik mij, ik herhaal het, beziggehouden met vingeroefeningen om mijn stiel te leren. Ik was op zoek naar een andere vorm en met *Gangreen 1* heb ik die dan gevonden en uitgewerkt. Maar die overgang heeft zes jaar geduurd. Ik voelde mij wel thuis in de 'sfeer' van Ernest Hemingway en Henry Miller, maar niet in hun stijl.

Die overgang van stijl is veel eenvoudiger gebeurd dan je denkt. Ik was afgestudeerd in 1966. Ik had geen geld en ik moest Blaise Cendrars vertalen, 'Neem me mee naar het einde van de wereld', in opdracht van madame Manteau nog. En Paul de Wispelaere wou zijn doctoraal maken over Dirk Coster. Wij zouden naar Ventimiglia gaan. Wij zijn daar samen naartoe gegaan. Ik wou geen leraar worden. (Ik ben in 1966 elf dagen leraar geweest.) 's Morgens vertaalde ik gewoon Blaise Cendrars en in de namiddag zou ik mijn *Gangreen* beginnen schrijven. Paul had een gedeelte van de flat en ik een ander gedeelte omdat we mekaar niet zouden storen overdag, maar 's avonds zaten we samen in één kamer. En ik herinner me nog dat ik toen *Gangreen* ben begonnen met een hij-verhaal. Paul las dat en hij voelde dat ik aan het zoeken was. En hij zei: waarom zou je niet eens

met een ik-verhaal beginnen? Dan ben ik een eerste versie in de ikvorm begonnen. Ik heb nog al die versies thuis liggen, gelukkig. En toen ik de definitieve versie had, de derde of de vierde, die echt zin voor zin hetzelfde is als in het boek *Gangreen 1*, toen zei hij: ja, dat is het. Daarom heb ik dat boek opgedragen aan Paul de Wispelaere. Hij heeft mij misschien wel een soort zekerheid gegeven. Het was een goeie tijd. Dat was eigenlijk het grote stijlavontuur. Mij storten in het onbekende op dat gebied. Grote onzekerheid die, vanaf het moment dat de goede vorm werd gepakt, veranderde in een opluchting en een zekere triomf. Laten we het eens eruit gooien. Die vorm leende zich daar zeer goed toe.

- *Met* Zonder Clan *heb je ook een merkwaardige structuur toegepast. Het hele verhaal is eigenlijk één tussenzin. Het boek begint immers met een afgebroken zin, die aan het eind van het boek wordt afgemaakt. Dit zou erop wijzen dat je reeds van bij de aanvang de structuur van een boek in je hoofd hebt*.

- *Zonder Clan* is ook een stijloefening. Maar, dat kun jij niet weten, ik heb heel lang geworsteld met de structuur van dit boek. Toen ik in de zomer van 1963 mijn eerste echtgenote verlaten had, ben ik dan op reis gegaan met mijn tweepaardjes naar Schotland en daarna naar Zuid-Spanje. En ik heb drie maanden in Zuid-Spanje gewoond in een klein hotelletje en daar proberen te schrijven. Van augustus tot oktober heb ik enkele versies van *Zonder clan* gemaakt en dat bevredigde mij absoluut niet. Toen ik terug was, begin of eind november, in een gewoon café op de avenue de Waterloo, waar ik in de buurt een kot had, had ik ineens de stijl vast. Voor mij is het een kwestie van de eerste zin neer te schrijven. De rest volgt dan bijna vanzelfsprekend. Het waren drie maanden mislukkingen geweest qua vorm. Ik wist goed wàt ik zou schrijven, maar qua vorm was ik op zoek. Ik heb dat gewoon zo gevonden, paf, ik geloof dat het 22 november was, je kunt dat vanachter in het boek nakijken. Ik zal die dag nooit vergeten. Het was een donkere dag in een Brussels café, ineens de eerste zinnen van *Zonder clan* vloeiden eruit zoals ze er nu staan.

- *Maar eens dat je dan bezig bent aan een boek, dan werk je waarschijnlijk heel snel*.

- Met schokken, maar wel geconcentreerd. Als ik voel dat het begin goed is, dan weet ik dat het boek er gaat komen. Dat het een leesobject zal worden. De eerste periode is een tamelijk onzeker

tasten naar het point of no return toe. En dat voel je heel goed. Dan voel je, nu zal het een boek worden, het kan niet anders meer. Ik kan niet meer terug. En als dat point of no return bereikt is, dan werk ik rustiger, met een soort zekerheid. Ik weet niet of de lezer dat voelt in het boek. Aan de stijl en aan de constructie van mijn boeken wordt er wel heel veel zorg besteed. Als de eerste 'serieuze' versie af is, laat ik dat altijd door bepaalde mensen lezen.

Ik schrijf in één dag een aantal woorden, niet te veel, duizend of zo, maar ik eindig altijd vòòr dat ik voel dat ik uitgeput ben. Zodat ik de volgende dag onmiddellijk opnieuw kan beginnen, dat ik daar niet zit met een lege accu. De volgende dag schrijf ik dan altijd opnieuw het stuk van de vorige dag en daar ga ik zo mee door. Het zijn stukken, die elkaar overlappen. Zo gaat het langzaam, langzaam naar het einde toe. Altijd maar schrijven en soms, als het niet goed is, als ik voel dat er iets niet gaat, herbegin ik. Er zijn bepaalde hoofdstukken in mijn thrillers die ik meer dan tien keer opnieuw heb geschreven. De scène van de autopsie in *De Coltmoorden* bijvoorbeeld, dit is toch niet zo lang, technisch kun je dat in twee dagen schrijven, daar heb ik drie weken aan gewerkt. Opdat het goed zou zijn. Eén zin, die niet klopt, en het hele bouwwerk stort in mekaar.

- *In* Tien brieven rondom liefde en dood *heb je weer een ander genre beoefend, dat in de Nederlandse literatuur van deze tijd alleen nog door Gerard Reve met brio wordt beoefend. Gaf dit genre je mogelijkheden, die je niet had in het korte verhaal?*

- Ja, daar kon ik praten. Het is de praattoon. Je schrijft naar iemand een brief en deelt mee. Het zijn nu elf brieven geworden, want op mijn vijftigste verjaardag verscheen afzonderlijk de *Laatste brief rondom liefde en dood*. Opgedragen aan mijn vrouw Eleonore. In elke brief is een bepaald aspect van de liefde-en-dood-problematiek behandeld, de ene heel duidelijk, de andere min of meer vermomd. In die tijd obsedeerde mij de Triade liefde-geweld-en-dood. Ik voelde mij onzeker in die problematiek. Mijn doodsangst was nog niet zo hevig als hij nu is. Mijn levensdrift overheerste nog altijd, of liever onderdrukte de doodsangst nog te veel. Ik had nog zo veel met het leven te maken dat ik geen tijd had om aan de dood te denken. De neerslag daarvan is geschreven in een aantal brieven aan mensen, die ik zogenaamd in het gewone leven goed kende.

Het is natuurlijk een 'literaire' praattoon, want zo praat je niet. Het zouden eigenlijk even goed verhalen kunnen zijn. Als je de aanspreektitel eraf haalt, kun je dat een kort verhaal noemen, met enkele kleine

wijzigingen zou je dat kunnen publiceren als een kort verhaal, een stijloefening. De brief aan Paul Snoek en Milena bij voorbeeld is geschreven in de *voltooid* verleden tijd. Het is zogenaamd allemaal voorbij, en helemaal op het laatste, ik geloof de laatste twee zinnen zijn in de *onvoltooid* verleden tijd. Als ik met m'n auto wegrijd. Het is bijna een soort vage filter voor de camera. Ik heb daarmee een bepaald effect willen bereiken. Want stijl is gewoon effect bereiken. Het effect dat je zelf wilt bereiken via de stijl aan de lezer opdringen. Als hij aandachtig is, dan komt dat naar hem toe. En ik hoop dat ik veel aandachtige lezers heb.

- *Je hebt eens gezegd: Mijn probleem is niet, wàt zal ik schrijven. Mijn probleem is hoe. Maar dit hoe weet je toch maar pas wanneer je al aan het schrijven bent?*

- Het neerschrijven van de eerste zin, zinnen, laten we zeggen, de eerste pagina, geeft de definitieve toon aan, die het boek zal moeten houden. Je kunt beginnen op een luchtige toon, een zware toon, via gespannen korte of lange vloeiende zinnen. Het stempel dat je daar opdrukt, dat ontstaat terwijl je de eerste zin op papier zet. Ik kan nooit een toon in mijn hoofd hebben. Ik zal de toon pakken op een bepaald moment. Dan geloof ik in een soort van... inspiratie. Ik geloof daar in het algemeen niet in, maar het neerschrijven van de eerste zin komt altijd onverwacht. En dan zeg ik tegen mijn vrouw: het is er. En dan kan ik voortdoen. Dan moet ik op dat moment zelfs niet doorschrijven. Door het lezen van de eerste zin wordt het verdere materiaal ‘doorgespoeld’. Wat ik ga schrijven, weet ik allemaal al. Ik zal niet aan een boek beginnen voordat ik veel meer weet dan ik nodig heb. Om *Diamant* te schrijven heb ik zelfs verslagen van beheerraden van De Beers gelezen. Die komen daar natuurlijk niet in. Eén zin is genoeg. Ik zou bijv. één zin in *Diamant* niet kunnen schrijven hebben als ik die informatie niet gelezen had. Een klein topje van de ijsberg laten zien, maar niemand weet dat ik daarvoor misschien een halve dag verslagen van beheerraden van De Beers heb gelezen. Dat moeten ze trouwens ook niet weten.

- *De verhalen uit de bundels* De troglodieten *en* Indian Summer *zijn veel koeler geschreven. Die woordenstroom is in het kort bestek van het verhaal trouwens ook niet te gebruiken. De techniek van het verhaal is helemaal anders dan deze van de roman. Je mag ook geen woord teveel schrijven*.

- De techniek van het verhaal is de techniek van het camera-oog. Dus

ik, de hoofdpersoon, loop als een soort levende camera door de werkelijkheid en ik richt mijn camera op iets, met een zoomlens trek ik het bij, stoot ik het af, vergroot ik, verklein ik, convergeer ik de aandacht via dat gespecialiseerde oog en verspring telkens heel bewust en bijna artificieel. Het is een nogal ingewikkelde techniek. Als je daarin, in die techniek, een fout maakt, stort ook het hele bouwwerk van het verhaal in elkaar. Heel moeilijk om het onberispelijk op te bouwen, zodat elk woord als een steun aan een elastiekje hangt. Eén fout en het elastiekje breekt.

Verhalen zijn eigenlijk doorsneden van de werkelijkheid. Het zijn korte episodes uit mijn leven, die ik meegemaakt heb, maar die ik ook wel gestileerd heb, en die werkelijk zo gestileerd zijn dat ze naar een spannend moment toe gaan en dan, meestal denk ik, - het is lang geleden dat ik nog een verhaal heb geschreven - is het zoals een valk, die in de lucht blijft hangen, die trekt zijn staart omlaag en die klappert met zijn vleugels en blijft dan 'biddend' hangen. Dat is mijn bedoeling met een verhaal. Ik wil het naar een spanning opdrijven, het is moeilijk om dat effect te bereiken, dat dan moet blijven hangen. Dat krijg je o.m. door understatement. Mijn verhalen zitten vol understatements.

- *Dat is net het tegenovergestelde van in* Gangreen, *waar je eerder aan overstatement hebt gedaan*.

- Natuurlijk. Mijn eerste verhalen zijn net het tegenovergestelde van *Gangreen*. In die roman wordt alles losgelaten, met af en toe eens een adjectief teveel, kom, het spoelt er toch mee door. In de verhalen integendeel spoelt er niets mee door dat niet nodig is.

- *Je hebt verscheidene boeken vertaald. Dat was natuurlijk om financiële redenen. Maar heb je daar ook als schrijver iets aan gehad?*

- Laten we zeggen dat ik vertaal om boter op mijn brood te smeren, om een domme uitdrukking te gebruiken. Maar ik heb daar heel veel bij geleerd, omdat elke schrijver zijn techniek heeft en zijn woorden kiest. Ik heb gezien dat de schrijvers, die ik vertaal, een heel ander vocabularium hebben. En ik heb daardoor af en toe eens naar het woordenboek moeten grijpen om de juiste 'connotation' te vinden, de halo van betekenissen rondom de woorden, die heb ik daardoor veel beter geleerd. Je kunt niet om het even welk woord gebruiken. Je kunt tien adjectieven gebruiken om een bepaalde hoedanigheid aan een naamwoord te geven, die is zeer uitgebreid. Vooral in de Angelsaksische taal. Het Frans is veel armer daarin. En dat heb ik

geleerd. De vertaalde auteurs gebruikten andere connotaties. Hun halo rondom de woorden was anders. Als ik bij voorbeeld het angstgevoel zou beschrijven, zou ik dat lichamelijk beschrijven, door het samentrekken van de haren, beklemming in de borst en zo. Zij zullen dat anders doen en dan volg ik dat proces, die benadering aandachtig. Dan zeg ik: ha, mijn collega ziet dat dus zo. Dat zal mijn houding niet veranderen, maar het geeft me wel de gelegenheid om het één keer òòk eens anders te doen en dan moet ik hem volgen met mijn schrijfmachine. Want vertalen doe ik met de schrijfmachine. Vertalen is zeer nuttig, vind ik. Maar het moet een onderwerp zijn dat me ligt. Ik heb bijv. een vertaling van de 'Anti-mémoires' van André Malraux geweigerd. Niet omdat ik dat niet aankon, maar omdat zijn verwrongen zinsbouw mij niet ligt. Als je die tekst gewoon leest, dan vat je 'm en je volgt 'm zonder moeite maar als je 'm moet vertalen, dat is een verdomde heksentoer.

- *Als je vertaalt, volg je dan de tekst zo getrouw mogelijk of is er een creatieve ingreep bij?*

- Nee, geen creatieve ingreep. Maar nemen we bijv. het laatste boek dat ik vertaald heb, 'Le montage' van Vladimir Volkoff. De Fransen schrijven plechtiger, academischer, het is literairder. Dat is zo de traditie. Zelfs een spannend spionageverhaal zoals 'Le montage', dat zouden de Amerikanen nooit zo schrijven, in die stijl. Maar een Vlaming zou dat ook nooit zo schrijven. Welnu, dan ga ik dat plechtigheidsniveau, het hoog literair genre waarin het geschreven is, die academische taal, dat het Frans veel beter kan verdragen, maar dat het Nederlands niet zo goed kan verdragen, dat ga ik een beetje 'nivelleren'. Ik heb dat voor het eerst meegemaakt toen ik lange gesprekken heb gehad met mijn Duitse vertaler. Die heeft *Gangreen 1* vertaald, 'Im Zeichen des Hengstes'. Hij zei dat hij de tamelijk verhalende toon van *Gangreen 1* een beetje moest verplechtigen, een beetje academischer maken, omdat het Duits een ander medium is. Het Duits is ook veel rigieder, met die naamvallen en die zinnen, die meestal moeten eindigen op een werkwoord. Hij heeft het dus min of meer moeten herschrijven. Als ik vanuit het Engels of het Amerikaans vertaal, heb ik daar niet zo veel moeite mee. Ik denk dat de straight narrative style van het Amerikaans en het Nederlands veel dichter bij elkaar liggen dan de Franse manier van benaderen van het onderwerp. Je hebt de indruk dat de Fransen eerst hun stropdas een beetje vaster aantrekken en hun manchetten mooi vanonder hun jasje halen en dan beginnen te schrijven. Een Amerikaan zal zijn das losmaken en zijn

hemdsmouwen opstropen en dan schrijven. Bij manier van spreken natuurlijk.